Ruth Scodel

LA TRAGEDIA GRIEGA

Una introducción

El propósito de los **Breviarios** es llevar la universidad al hogar

ochenta

BREVIARIOS

Con base en los aspectos más relevantes de la investigación actual sobre los clásicos grecolatinos, Ruth Scodel analiza las tragedias griegas más conocidas —*la Orestíada, Antígona, Medea, Hipólito* y *Edipo rey*—, al tiempo que se ocupa de obras menos exploradas, como *Los persas, Helena* y *Orestes*. Con una clarificadora visión de conjunto, la autora explora el debate que han generado estos textos, las dificultades que pudieron surgir al llevarlos a escena y los equívocos que se han dado entre los lectores debido a la multiplicidad de interpretaciones de los personajes y las tramas. Es por ello una útil introducción a un género todavía deslumbrante y conmovedor.

Ruth Scodel ocupa la cátedra D. R. Shackelton Bailey de latín y griego en el Departamento de Estudios Clásicos de la Universidad de Michigan. Es autora de numerosos artículos en publicaciones académicas sobre literatura griega. Sus más recientes publicaciones son *Epic Facework: Self-Representation and Social Interaction in Homer* (2008) y *Whither Quo Vadis? Sienkiewicz's Novel in Film and Television* (2008).

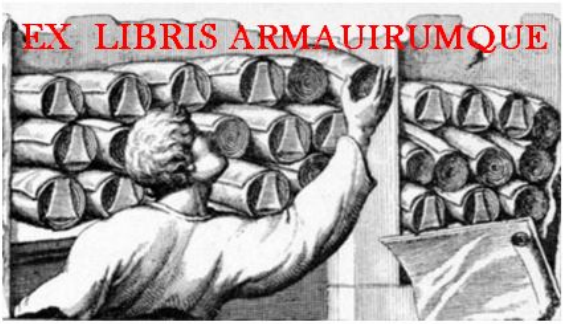
www.fondodeculturaeconomica.com

Ruth Scodel

La tragedia griega

UNA INTRODUCCIÓN

EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

BREVIARIOS
del
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

580

Traducción de
EMMA JULIETA BARREIRO

Primera edición en inglés, 2010
Primera edición en español, 2014

Scodel, Ruth
La tragedia griega. Una introducción / Ruth Scodel ; trad. de Emma Julieta Barreiro. — México : FCE, 2014
332 p. ; 17 × 11 cm — (Colec. Breviarios, 580)
Título original: An Introduction to Greek Tragedy
ISBN 978-607-16-2015-6

1. Tragedia griega — Historia y crítica 2. Teatro — Tragedia — Grecia I. Barreiro, Emma Julieta, tr. I. Ser. II. t.

LC PA3131 Dewey 082.1 B846 V.580

Distribución mundial

Diseño de portada: Paola Álvarez Baldit

Título original: *An Introduction to Greek Tragedy*
© 2010, Syndicate of Press of the University of Cambridge, Madrid

D. R. © 2014, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D. F.
Empresa certificada ISO 9001:2008

Comentarios: editorial@fondodeculturaeconomica.com
www.fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55) 5227-4672; fax (55) 5227-4694

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio, sin la anuencia por escrito del titular de los derechos.

ISBN 978-607-16-2015-6

Impreso en México • *Printed in Mexico*

ÍNDICE

Prefacio 9

I. Definición de tragedia 13
II. Aproximaciones a la tragedia 35
III. Los orígenes, el festival y el certamen 64
IV. Antecedentes históricos y marco intelectual . . 98
V. *Los persas* 122
VI. La *Orestíada* 141
VII. *Antígona* 173
VIII. *Medea* 194
IX. *Hipólito* 213
X. *Edipo rey* 233
XI. *Helena* 254
XII. *Orestes* 272
XIII. Momentos trágicos 289

Glosario 305
Cronología 307
Obras citadas 311
Índice analítico 327

PREFACIO

Este libro está dirigido a todo lector que quiera o necesite saber sobre la tragedia griega. Aspira a cumplir varias tareas: proveer antecedentes necesarios en torno a la tragedia griega, ayudar al lector a apreciar, disfrutar y comprender las obras mismas y ofrecer una idea de qué cuestionamientos se han planteado los eruditos y académicos acerca de la tragedia. Por otro lado, este volumen pretende disipar algunos equívocos o malentendidos sobre la tragedia que con frecuencia parecen persistir aún en la opinión que sobre este género dramático se ofrece en la educación media. Con toda deliberación he elegido incluir capítulos sobre las tragedias que son más comunes, a la vez que otros sobre tragedias menos conocidas *(Los persas, Helena, Orestes),* para comunicar, así, un sentido mucho más amplio de lo que una tragedia puede ser.

En todo momento he intentado ser honesta: hay muchos debates académicos no resueltos en torno a la tragedia, y para aquellos casos en los que tengo mis propias ideas, las ofrezco tal cual —la oportunidad de expresar estas opiniones ha sido el motivo principal para escribir este libro—, pero igualmente espero jamás ser injusta con los que no están de acuerdo con mis opiniones. Al final de cada capítulo hay una breve sección de "Fuentes y sugerencias de lectura": las "sugerencias" se refieren a lecturas complementarias; en cuanto a las "fuentes", me refiero a las obras citadas, pero también he usado ese espacio para remitir al lector a la crítica relacionada con lo que declaro sobre controversias actua-

les (siempre que sirva al lector para situar mis opiniones en un contexto más amplio).

Debo decir con toda honestidad que no todo lo que cito estará al alcance del lector que no sepa griego, pero he hecho todo lo posible por distinguir tales referencias de aquellas que el lector muy probablemente querrá y podrá encontrar. En términos generales las referencias remiten a obras en inglés que cuando citan del griego ofrecen una traducción, pero en algunas cuantas ocasiones he roto esta regla para precisar más claramente alguna influencia o para señalar con qué autor mantengo algún debate. La sección de "Obras citadas" incluye varias colecciones de artículos y ahí no enlisto los artículos específicos, pero sí lo hago siempre, con el nombre del autor, en las diversas secciones de "Fuentes y sugerencias de lectura", incluyendo los datos de la publicación original en el caso de que se trate de alguna publicación periódica. En algunos casos la publicación original no ofrece traducción del griego, pero como muchos de estos artículos están a disposición de los alumnos en bibliotecas (por ejemplo, en JSTOR), he incluido estas referencias porque con ellas el lector, si se remite a cualquier buena traducción, podrá leer el artículo incluso sin tener acceso a la edición original.

En ocasiones también he advertido que algunos textos son inciertos, por más que aquí no abordo ninguna discusión de asuntos textuales y no aspiro a señalar problemas específicos de esa naturaleza. Esto, de nuevo, es sólo una forma de honestidad académica. A menudo el traductor del griego clásico tiene sencillamente que decidir qué debía decir el original antes de traducir, a veces el traductor inserta notas para explicar los lugares del texto en los que ha tenido

que tomar las decisiones más difíciles, pero otras veces tales decisiones pasan en silencio, por lo que advierto a mis lectores que a veces simplemente no sabemos con certeza qué escribieron los poetas. En todo momento supongo que mis lectores son personas inteligentes que buscan información e ideas para llegar a sus propias conclusiones.

Todas las traducciones del griego al inglés son mías y no pretendo con ellas transmitir las glorias de la lengua griega;[1] no he recomendado ninguna traducción específica al inglés porque diferentes versiones son útiles para diferentes personas y porque se publican nuevas versiones tan a menudo que mis recomendaciones resultarían obsoletas en muy poco tiempo. He empleado la forma tradicional de los nombres propios griegos porque así son más reconocibles (y la tragedia ya es de por sí un género difícil), y se ofrece, por otro lado, la transcripción a caracteres latinos de algunos términos del griego que son muy importantes y que se definen en el glosario.

La bibliografía académica sobre la tragedia es inmensa; yo no he leído ni remotamente todo lo que acaso debía leer por más que he leído mucho. En este libro, además del sesgo hacia la bibliografía en lengua inglesa, hay un sesgo hacia la bibliografía más reciente, muy especialmente porque para el lector lego será más difícil distinguir qué es todavía válido y qué ha sido refutado por investigaciones posteriores.

[1] Para esta versión en español se han empleado sólo traducciones académicas (referidas en la sección de obras citadas) siempre que no se aparten del sentido de la versión inglesa de la autora —y, por tal, de sus argumentos—. En los casos (bastante raros) en los que tal condición no se cumple, se traduce entonces directamente de la versión inglesa de la autora. [N. de la T.]

No obstante que mucha de la bibliografía vieja ha sido efectivamente rebasada, numerosos estudios siguen siendo totalmente válidos y sólo espero que mis lectores no imaginen que las aportaciones importantes al estudio y la comprensión de la tragedia griega empezaron con la década de 1970.

I. DEFINICIÓN DE TRAGEDIA

La sola frase "tragedia griega" carga el peso de una inmensa heredad cultural y crítica. A pesar de que el prestigio cultural del género suele ser el principal aliciente para leer, poner en escena o asistir a una representación de estas obras, ese mismo prestigio puede sesgar nuestra capacidad para apreciarlas. Mas no podemos siquiera pretender deshacernos así, con un mero gesto, de todos los supuestos heredados sobre qué es una tragedia griega —y tampoco querríamos, pues sería imposible hallar sentido en estos textos sin la erudición del pasado—, pero la erudición trae consigo muchas suposiciones y expectativas que distorsionan. En la medida en que podamos identificar al menos algunas de estas suposiciones (aun cuando nunca alcancemos a ver las obras de una manera pura y neutral, pues forzosamente las vemos a través del filtro de nuestra idea de los griegos y del género, así como de las preocupaciones y presuposiciones de nuestro tiempo y nuestro lugar), podremos verlas al menos con nueva frescura.

En todo encuentro con la tragedia griega prevalece una tensión fundamental que no debemos eludir: estas obras provienen de una cultura antigua que, en numerosos aspectos, nos resulta lejana; sin embargo, esperamos que nos conmuevan e incluso nos ayuden a comprender mejor nuestras vidas. Si nos apuramos a encontrar significados inmediatos y universales, lo más seguro es que malentenderemos o pasaremos por alto aquellos aspectos que, en lo profundo, son ge-

I. DEFINICIÓN DE TRAGEDIA

La sola frase "tragedia griega" carga el peso de una inmensa heredad cultural y crítica. A pesar de que el prestigio cultural del género suele ser el principal aliciente para leer, poner en escena o asistir a una representación de estas obras, ese mismo prestigio puede sesgar nuestra capacidad para apreciarlas. Mas no podemos siquiera pretender deshacernos así, con un mero gesto, de todos los supuestos heredados sobre qué es una tragedia griega —y tampoco querríamos, pues sería imposible hallar sentido en estos textos sin la erudición del pasado—, pero la erudición trae consigo muchas suposiciones y expectativas que distorsionan. En la medida en que podamos identificar al menos algunas de estas suposiciones (aun cuando nunca alcancemos a ver las obras de una manera pura y neutral, pues forzosamente las vemos a través del filtro de nuestra idea de los griegos y del género, así como de las preocupaciones y presuposiciones de nuestro tiempo y nuestro lugar), podremos verlas al menos con nueva frescura.

En todo encuentro con la tragedia griega prevalece una tensión fundamental que no debemos eludir: estas obras provienen de una cultura antigua que, en numerosos aspectos, nos resulta lejana; sin embargo, esperamos que nos conmuevan e incluso nos ayuden a comprender mejor nuestras vidas. Si nos apuramos a encontrar significados inmediatos y universales, lo más seguro es que malentenderemos o pasaremos por alto aquellos aspectos que, en lo profundo, son ge-

nuinamente diferentes, pero si las leemos declaradamente como documentos de una cultura ajena —politeísta, esclavista, misógina—, perderán todo su poder. De nueva cuenta: la tragedia ha suscitado todo tipo de aproximaciones interpretativas y en buena medida su indiscutible permanencia en el canon (tanto en el canon de la educación general como en el de la dramaturgia) deriva de su adaptabilidad. Todas y cada una de las diversas lecturas son liberadoras porque nos emancipan de metodologías previas pero, a la vez, son restrictivas porque nos impiden ver facetas incompatibles para ellas. De modo que al estudiar la tragedia griega lo mejor es cambiar de perspectiva continuamente, tendiendo a lo universal por una parte, pero regresando luego a lo concretamente histórico, por la otra. En realidad se trata sólo de un caso particular (muy exigente, eso sí) del mismo proceso que ponemos en marcha al leer cualquier relato o ver cualquier puesta en escena: por un lado partimos de nuestras expectativas para conferir sentido a la experiencia y, por el otro, modificamos tales expectativas según va desarrollándose la obra (se trata de la llamada "espiral hermenéutica").

No es difícil dar con una definición neutral de lo que entendemos por "tragedia griega" si la definimos en términos históricos y formales estrictos: la tragedia es una forma del género dramático inventada en Ática en el siglo VI a.C. La casi totalidad de las obras y fragmentos que ha llegado a nosotros fue compuesta para representarse en los festivales atenienses dedicados a Dioniso, especialmente las Grandes Dionisias o Dionisias Urbanas. Sólo unas cuantas fueron producidas en otro lugar: Esquilo compuso una tragedia titulada *Etneas* por encargo del rey Hierón de Siracusa para el festival con que inauguraba su nueva ciudad Etna, y Eurípides escribió tragedias para el rey Arquelao de Macedonia.

Es probable que la *Andrómaca* de Eurípides que nos llegó fuera compuesta para la ciudad de Argos; todas éstas, no obstante, imitaban el modelo ateniense. Aunque casi todas las obras que han llegado a nosotros son del siglo V a.C. (quizá *Reso* de Eurípides es del siglo IV), se siguieron produciendo nuevas tragedias en Atenas hasta mediados del siglo III a.C. (en ese mismo siglo, en Alejandría, el rey Ptolomeo II Filadelfo patrocinó la tragedia: los siete poetas trágicos alejandrinos eran llamados *la Pléyade* por referencia a la constelación de las Pléyades, pero no todas las fuentes dan los mismos nombres). Nos han llegado sesenta y nueve versos de una tragedia de Ezequiel titulada *Éxodo [Exagōgē]*, cuyo protagonista es Moisés; probablemente fue escrita en el siglo I a.C., y como no han sobrevivido fragmentos corales, no sabemos si en realidad tuvo coro o si, incluso, se concibió para ser representada. Aunque la edición autorizada de todos los fragmentos de tragedias incluya autores del siglo IV d.C., *Éxodo* es la última tragedia griega antigua de la cual nos ha llegado algún fragmento sustancial.

Así, la tragedia griega es un tipo de obra de teatro que los griegos llamaban "tragedia": semejante definición, naturalmente, es un ridículo simplismo. Los griegos debieron tener sus razones para llamar "tragedias" a estas obras y para exhibirlas con ese nombre —y no con otro— en los festivales. Las tragedias tienen evidentes semejanzas formales entre sí y éstas nos permiten ensayar otro tipo de definición. Primero, por lo que toca al contenido: una tragedia era una obra dramática basada normalmente en leyendas tradicionales, ambientada en un pasado que ya era muy remoto para el público de la antigua Atenas. Claro está que, de vez en cuando, los grandes sucesos históricos, incluso recientes, pudieron servir de base para alguna tragedia: *La toma de*

Mileto y *Las fenicias* de Frínico (que no nos han llegado), así como *Los persas* de Esquilo (que sí nos ha llegado) abordaban con la misma grandeza de la tradición heroica sucesos que habrían ocurrido durante la vida de la mayor parte del público; en el siglo IV, el autor desconocido de la tragedia *Giges,* de la cual un amplio extracto ha sido descubierto en un papiro, adaptaba un relato del historiador Herodoto; más adelante, en el siglo V, el poeta trágico Agatón presentó una obra cuya trama y personajes eran completamente inventados. No obstante, lo normal era que el contenido de las tragedias se basara en las historias tradicionales que se encontraban en los poemas épicos. Los poetas trágicos rara vez tomaban sus tramas directamente de la *Ilíada* o de la *Odisea;* usaban más bien los ciclos épicos, es decir, los poemas (ahora perdidos) que narraban lo que había ocurrido antes y después de lo contado por los dos poemas más canónicos.

La tragedia era una obra dramática con características muy específicas: se representaba con un número determinado de actores (en Atenas nunca más de tres) y con un coro de doce (después quince) personas que cantaban y bailaban acompañadas de un músico que tocaba el oboe doble o *aulós,* un instrumento de viento que funcionaba con una lengüeta. En general, los actores recitaban versos, normalmente trímetros yámbicos, mientras que el coro cantaba entre las escenas, aunque el primer corista (el corifeo) podía hablar por el grupo en las escenas de los actores, y los actores, a su vez, podían llegar a cantar, ya fuera en responsorio con el coro o en forma de monodia. La estructura era regular pero bastante flexible: la obra comenzaba con un *prólogo,* que podía ser monólogo o diálogo pero que siempre introducía la información básica sobre el ámbito y la circunstan-

cia inicial de la tragedia. Los prologuistas podían retirarse, salir con la entrada de algún actor o permanecer en el escenario y encontrarse con el coro. Después del prólogo, el coro hacía su entrada con un *párodo* ("entrada"), una canción mediante la cual el coro se identificaba (ya que cada coro tenía en la obra una identidad diferente); luego había una secuencia alternada de escenas y cantos, y se terminaba con unos cuantos versos finales cantados por el coro.

Los cantos entre cada episodio se avenían a las normas de la práctica coral griega: existían varios tipos de ritmos, cada uno con sus unidades estructurales mínimas llamadas *kôla;* para cada canto el poeta hacía combinaciones de éstas y de sus variantes para crear una *estrofa* distintiva, el canto luego volvía a emplear este patrón en una *antístrofa.* De ahí podía seguir una combinación diferente, el *épodo,* u otro par estrófico. El coro danzaba mientras entonaba estos cantos, pero el canto no se confinaba a las divisiones que hemos mencionado, pues el actor y el coro podían contestarse uno al otro cantando, un actor podía también cantar como solista o podía cantar mientras otro respondía recitando versos. El canto más extenso que nos ha llegado es la lamentación y ritual mágico que llevan a cabo el coro, Electra y Orestes en la tumba de Agamenón en *Las coéforas,* que se extiende a lo largo de once pares estróficos (306-475). En las tragedias de finales del siglo V se empleaban cantos sin estructura estrófica en los que no hay un patrón repetido (especialmente en los solos de los actores). Cada canto era diferente pero, en general, hasta el siglo V, los cantos se acomodaron a modelos tradicionales, fáciles de reconocer; después surgirían nuevos estilos caracterizados por un virtuosismo que tendría mucha influencia. El canto tenía dos funciones principales en la tragedia: distanciar ligeramente

al que lo entonaba de la acción inmediata para llevarlo a un plano de reflexión en el que podía dar sentido a tal acción, por un lado, y expresar, por el otro, emociones que serían demasiado intensas para el habla ordinaria.

Tanto los actores como el coro (todos hombres exclusivamente) usaban vestuarios complejos y máscaras que les cubrían toda la cabeza; el músico que tocaba el *aulós* no llevaba máscara y no se consideraba parte de la acción dramática. Los versos que se recitaban empleaban siempre un "elevado" registro lingüístico: evitaban por completo el lenguaje vulgar y restringían los coloquialismos al máximo; a la vez, adoptaban términos de la poesía antigua que no se empleaban en la expresión oral ordinaria. Aunque los actores hablaran desde un escenario que, por lo demás, estaba vacío —de modo que, en la práctica, hablaban directamente al público—, y aunque los coros a menudo cantaran cuando no había actores en el escenario, la tragedia nunca rompía explícitamente la barrera entre escenario y público para interpelar directamente al auditorio; la tragedia tampoco reconoció explícitamente nunca que se trataba de una actuación, como sí lo hacía, a menudo, la comedia contemporánea de estas tragedias (y que ahora llamamos Comedia Antigua). A pesar de esto, hay muchos académicos que, en varios sentidos, consideran la tragedia como género altamente metadramático.[1]

Más allá de los rasgos formales, la tragedia tenía otras características específicas: sus personajes principales eran nobles, aunque pudieran aparecer disfrazados de mendi-

[1] Por ejemplo, tan sólo para el caso de *Las bacantes* de Eurípides, véase C. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides'* Bacchae, pp. 215-271; H. Foley, *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides,* pp. 205-258, y S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy,* pp. 265-286.

gos o esclavos; los coros, que podían participar directamente en la acción mediante la revelación, por ejemplo, de algún secreto, no podían nunca detener un acto violento (por lo que, a menudo, eran grupos de mujeres, esclavos o ancianos). El destino de los personajes revestía mucha importancia, y aunque los finales pudieran ser felices o aciagos, lo que se ponía en juego era siempre un asunto de la máxima trascendencia. Así, por ejemplo, *Ion* de Eurípides tiene un final feliz pero sólo después de que la madre de Ion ha tratado de asesinarlo y él ha estado a punto de matarla a ella.

La posibilidad de la intervención divina en la acción define, igualmente, el mundo imaginario en el que tiene lugar la tragedia: este mundo está controlado por los dioses tradicionales de la mitología griega, ya sea bajo la suprema dirección de Zeus o por deidades individuales que podían, incluso, criticarse u oponerse mutuamente, como ocurre con los Dióscuros (los Gemelos Divinos, Cástor y Pólux) que al final de la *Electra* de Eurípides afirman que el oráculo con el que Apolo ordenó a Orestes que matara a su madre no había sido en lo absoluto sensato (1246). El público asume que todos los oráculos y profecías se cumplirán y los poetas usan tales predicciones para manipular las expectativas del público, pero un mundo en el que se cumplen todas y cada una de las profecías no es un mundo en el que haya vivido ningún ser humano. Un dios puede abrir la tragedia pronunciando el prólogo o puede, al final, indicar a los personajes qué hacer; los personajes pueden quejarse amargamente de la indiferencia de un dios —de modo que el público sea muy consciente de su ausencia—, pero sería muy difícil imaginar una tragedia en la que los dioses no fueran primordiales.

Aunque hay muchos otros detalles importantes de cómo se estructuraba, caracterizaba o representaba una tragedia, éstos son los puntos esenciales que permitían reconocer una tragedia y distinguirla de una comedia, la recitación de un poema épico o cualquier otro tipo de representación dramática. Nos han llegado treinta y dos tragedias en forma casi íntegra y tenemos fragmentos de muchas más, preservados por la cita de algún autor posterior o en algún papiro egipcio y que lo mismo pueden constar sólo del título o la cita de una palabra rara, que de escenas completas. A veces una obra se usaba con más de un título pues el título original (normalmente el nombre de un personaje importante o del coro de la obra) podía ser el mismo de muchas otras tragedias. De esta manera, el título original de la célebre tragedia de Sófocles era probablemente sólo *Edipo,* pero la gente empezó a llamarla *Edipo rey* para distinguirla de *Edipo en Colono*. Cuando ese título posterior llegaba a ser muy diferente del título original, no siempre tenemos manera de saber si los dos títulos que conocemos de la Antigüedad se refieren o no a dos obras diferentes, de modo que no podemos tener certeza de cuántas tragedias exactamente hay detrás de los títulos cuya mención nos ha llegado.

Hay una dificultad absolutamente fundamental para el erudito que pasa inadvertida para el espectador del teatro o el lector de una traducción: los textos que poseemos corresponden siempre al último eslabón de una larga cadena de transmisión por copia manuscrita. Los errores son inevitables; a veces son fáciles de identificar y corregir (como una errata evidente en un libro moderno), pero muy a menudo éste no es el caso. Puede ocurrir que la copia que tenemos remita a una representación de la obra en la que se hicieron cambios importantes al original. La mayoría de los expertos

coincide, por ejemplo, en que el final de *Los Siete contra Tebas* es una añadidura posterior y que la sección final de *Las fenicias* de Eurípides incorpora algunas interpolaciones posteriores. La mayoría también juzga que algunas partes de *Ifigenia en Áulide* no son de Eurípides y están de acuerdo en que la intervención final del mensajero no es auténtica. Por otro lado, resulta obvio que a la oración final de Dioniso en *Las bacantes* tiene lagunas. Así pues, el texto que leemos u oímos escenificado representa el criterio de un editor y, claro está, también de un traductor.

Todas las tragedias áticas nos han llegado bajo la autoría de Esquilo, Sófocles o Eurípides, aunque la mayoría de los especialistas coincide en que el *Prometeo encadenado* no es de la autoría de Esquilo (quizá fue escrito por su hijo, Euforión, y producido bajo el nombre de Esquilo) y que el *Reso* que nos ha llegado no es el de Eurípides, sino que fue confundido con éste.[2] El caso de *Ifigenia en Áulide* es tan complicado que, aunque el texto central debe ser de Eurípides, la edición estándar de Diggle recurre a marcas de toda índole para indicar el grado de probabilidad de que cada pasaje sea verdaderamente de Eurípides.[3] A partir de una selección de las obras de cada uno de estos tres autores, en el periodo bizantino (probablemente en el siglo II d.C.) se hizo una copia que incluía siete tragedias de Sófocles y de Esquilo, y diez tragedias de Eurípides. Para el caso de Eurípides, por mera suerte, también subsistió una sección de una edición completa que estaba ordenada alfabéticamente,

[2] Acerca de *Prometeo encadenado,* véase M. Griffith, *The Authenticity of* Prometheus Bound; acerca de Euforión como autor, M. L. West, *Studies in Aeschylus,* pp. 51-72, y acerca de *Reso,* el resumen que aparece en D. Kovacs, *Euripides:* Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus, pp. 349-352.

[3] Véase J. Diggle, *Euripides Fabulae,* vol. III, p. VI.

y de ahí nos vienen las otras nueve obras (una de ellas es una pieza satírica). No conocemos los criterios de la selección del periodo bizantino pero llama la atención, por ejemplo, que se incluyera la *Electra* de cada uno de los tres autores, de modo que es lícito pensar que el autor de la selección pretendía propiciar la comparación, y *Reso* se incluyó aun cuando su autoría ya se cuestionaba desde la Antigüedad (hipótesis *b*), muy probablemente porque podía comparársele con la versión que Homero daba de la misma historia.

Ahora bien, para nosotros resulta difícil separar la tragedia de "lo trágico". La tragedia griega es el punto de partida de una larga tradición del mismo género en la literatura occidental y, naturalmente, solemos buscar rasgos comunes en toda esa tradición: la tragedia griega debería tener puntos en común con Séneca y, más adelante, con Shakespeare. Por supuesto que la tragedia griega tiene rasgos comunes con sus descendentes: la tragedia de venganza, por ejemplo, es un subgénero específico que vale la pena considerar comparativamente. La tradición trágica toda, de la tragedia griega en adelante, se ocupa de algunos asuntos primordiales: la vulnerabilidad de la vida humana, la importancia de enfrentar con valentía los límites de nuestro control y las poderosas, a veces ineludibles, consecuencias de nuestras decisiones. Sin embargo, si ponemos "lo trágico" como el pilar de lo que esperamos de una tragedia ática, distorsionaremos muy seriamente el *corpus* que poseemos. La tragedia griega en realidad no es sólo la antecesora de la tragedia posterior, sino también de importantes derroteros en la comedia. Eurípides especialmente compuso obras en las que recurrentemente aparece el tema de la reunión de familiares después de una larga separación, así *Ion* e *Ifigenia en-*

tre los tauros o, por lo que podemos juzgar de los amplios fragmentos que sobrevivieron en papiro, también *Hipsípila, Cresofonte* y *Antíope*.

La influencia permanente de la *Poética* de Aristóteles contribuye a este problema: Aristóteles ha sido muy probablemente el máximo crítico literario de toda la historia pero, incluso hoy, muchos lectores lo consultan no como un teórico y un intérprete de la tragedia de la Antigüedad y que, como tal, es producto de su tiempo, con sus propios prejuicios, sino como una autoridad atemporal. Así las cosas, la *Poética* de Aristóteles es a menudo el filtro a través del cual vemos la tragedia —y, para el caso, la literatura en general—, y esto agudiza verdaderamente el problema. El asunto es bastante peculiar, puesto que la mayoría de nosotros no somos realmente seguidores de Aristóteles, es decir, de su sistema integral de pensamiento, y ocurre que la manera en que Aristóteles interpretó la tragedia es profundamente "aristotélica": muestra muy poco interés por aspectos que obviamente serían de gran importancia para el público antiguo (como la representación dramática, por ejemplo, o la música); a él le interesó la trama por sobre todas las cosas y, al tratar la dimensión emocional de la tragedia, su mayor preocupación era defenderla de las acusaciones de Platón.

Así, Aristóteles define emociones trágicas: son la compasión y el temor, y sugiere que la función de la tragedia es "purgar" tales emociones —la famosa "catarsis"— (ha habido un debate interminable sobre si la analogía de la "purga" es médica o religiosa).[4] Platón había argumentado que la tragedia dañaba al público porque propiciaba una emoción autocomplaciente (*República*, II, 376e-398b9; X, 595-608b10),

[4] Para un panorama de las diversas interpretaciones, véase S. Halliwell, *Aristotle's* Poetics, "Apéndice 3", pp. 350-356.

así que Aristóteles arguye que la tragedia no hace a la gente más emocional sino, por el contrario, menos emocional: presenciar la representación de una tragedia liberaba a las personas de una excesiva compasión y de un excesivo temor. Hasta donde sé no hay ningún fundamento empírico para esta aseveración, aunque seguramente deriva de que, después de ver una tragedia, se tiene la sensación de que se ha sufrido una experiencia que ha trastornado nuestra emoción. Nadie puede saber realmente cuáles son los efectos de la tragedia a largo plazo. Por más que el amplísimo debate sobre el sentido de la *catarsis* y sobre si se trata de un ritual o de una purificación médica es importante para comprender a Aristóteles, en realidad aporta muy poco para la comprensión de qué es una tragedia.

Debido a que Aristóteles tiene una opinión muy precisa de las condiciones en las que la gente puede sentir compasión y temor, se ve obligado a definir cuál es la fábula o trama trágica más apropiada:

> Pues bien, puesto que la composición de la tragedia más perfecta no debe ser simple, sino compleja, y al mismo tiempo imitadora de acontecimientos que inspiren temor y compasión (pues esto es propio de una imitación de tal naturaleza), en primer lugar es evidente que ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira temor ni compasión, sino repugnancia; ni los malvados, del infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira simpatía, ni compasión ni temor; ni tampoco debe el sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, pues tal estructuración puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor, ya que aquélla

se refiere al que no merece su desdicha, y éste, al que nos es semejante; la compasión, al inocente, y el temor, al semejante; de suerte que tal acontecimiento no inspirará ni compasión ni temor.

Queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados. Y se halla en tal caso el que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad, como Edipo y Tiestes y los varones ilustres de tales estirpes.

Necesariamente, pues, una buena fábula será simple antes que doble, como algunos sostienen, y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro *(hamartía),* o de un hombre cual se ha dicho, o de uno mejor antes que peor. [13, 1452b30-1453a17.]

Este puñado de oraciones ha generado más daño para la apreciación de las tragedias griegas que cualquier otra aseveración. La palabra *hamartía* se ha traducido como "defecto trágico" y esto ha llevado a una cacería interminable de posibles defectos en las personalidades de los protagonistas de las tragedias sin importar si sus infortunios son o no consecuencia de tales defectos. Pero incluso si se traduce como "yerro" o "error", de modo que Aristóteles estaría refiriéndose a los resultados de la ignorancia, no hay razón para que tengamos forzosamente que seguir las reglas de Aristóteles antes de poder decidir si una tragedia es buena o no.

Por supuesto que algunas excelentes tragedias pueden describirse en estos términos, especialmente *Edipo rey:* el terrible infortunio de Edipo claramente proviene de sus errores; sin embargo, incluso en el caso de *Edipo rey* la fór-

mula aristotélica lleva a los lectores fácilmente a trivializar la tragedia y asignarle una moraleja simplista. La heroína de la *Antígona* de Sófocles tiene evidentemente una personalidad complicada, y si fuera menos temeraria, probablemente no enterraría a su hermano y no provocaría su propia muerte, pero ella está haciendo lo correcto, no cometiendo un error; en esta tragedia Creonte se acomoda mucho mejor al esquema aristotélico: quiere ser un buen rey, pero lo arruina su testarudez; mas de nuevo, incluso si quisiéramos ver a ambos personajes como de igual importancia, sólo podríamos hacer encajar la obra en los preceptos de Aristóteles si distorsionamos abruptamente el papel de Antígona (y resulta que *Antígona* es una de las tragedias más influyentes y apreciadas).

Muchas otras tragedias griegas no se acomodan a estas reglas en lo absoluto. En el párrafo siguiente al arriba citado, el propio Aristóteles dice que la mejor acción ocurre en las tragedias donde el asesinato de un familiar se evita gracias a que en el último momento lo reconoce otro familiar, aunque las tragedias que menciona, como *Ifigenia entre los tauros* y *Cresofonte* (que sólo nos ha llegado fragmentariamente pero con extractos sustanciales), tenían un claro final feliz (*Poética*, 14, 1454a5-9). Muchas tragedias muestran un cambio del infortunio hacia la buena fortuna sin que el asesinato de un miembro de la familia se evite en el último momento. La *Helena* de Eurípides, por ejemplo, comienza con la heroína como una exiliada en Egipto, sola y en peligro, y concluye con su regreso a Grecia acompañada de su esposo. En la *Electra* de Sófocles, la heroína ayuda a su hermano a matar a la odiada madre y a su padrastro. Algunas tragedias tienen personajes que caen en la desdicha sin que hayan cometido un evidente "error": en *Heracles* de Eurípi-

des, el malvado tirano Lico intenta matar a la familia de Heracles mientras el héroe está en el Hades, llevando a cabo el último de sus trabajos. En un abrir y cerrar de ojos, Heracles regresa y mata a Lico. Luego Lisa, la diosa de la demencia, bajo órdenes directas de Hera, lo hace enloquecer y entonces mata a su esposa y a sus hijos; por supuesto que comete un error pensando que los niños son de su enemigo, Euristeo, pero la locura le ha sido enviada por una diosa que lo odia por razones que nada tienen que ver con su personalidad. Por otro lado, muchos personajes en las tragedias conscientemente cometen terribles crímenes y, sin embargo, reciben la conmiseración del público, como Medea en la tragedia del mismo nombre, o Fedra en *Hipólito,* Electra y Orestes en las tragedias del mismo nombre, porque Eurípides a menudo dirige la atención del público no tanto hacia la cuestión de si el personaje debe sufrir, sino más bien hacia la apreciación de las fuerzas que lo han obligado a franquear el umbral de sus propios límites.

Tan sólo unas oraciones después del párrafo ya citado, Aristóteles menciona a Télefo como un típico héroe trágico, pero el relato cuenta que Télefo queda herido al defender su propio territorio de los griegos que lo atacan por error, y sólo quien infligió la herida, Aquiles, podría curarla. Los tres grandes poetas trágicos compusieron tragedias sobre Télefo (nos han llegado fragmentos considerables de la de Eurípides), y sin embargo Télefo no comete ningún error trágico, sino que sufre el error de los griegos; las obras que abordaban su historia describían cómo llegó disfrazado al palacio de Agamenón e hizo que los griegos lo ayudaran (en la obra de Eurípides toma al hijo de Agamenón, Orestes, como rehén). Filoctetes, que también fue tema de tragedia para los tres poetas (sólo nos ha llegado la de Sófocles), in-

gresó accidentalmente al santuario de una deidad menor, Crisa, y fue mordido por una serpiente: se trata de un "error" pero no reviste ninguna importancia moral y nada tiene que ver con la personalidad o el carácter de Filoctetes. Como su herida no parece curar y huele muy mal —o, en otras versiones, porque gritaba debido al espantoso dolor—, los griegos lo abandonan en la isla de Lemnos. Más adelante los griegos se enteran, por una profecía, de que no podrán capturar la ciudad de Troya sin Filoctetes, y las tragedias tratan sobre los intentos de los griegos para persuadir, engañar u obligar a Filoctetes a que se les una otra vez en su expedición a Troya; estas tragedias, como las que toman la historia de Télefo, terminan cuando el héroe sale de su exilio solitario. Claro está que el *Filoctetes* que se preservó puede inspirar abundante compasión y temor en el espectador: cuando Filoctetes, que ha sido engañado y traicionado de nuevo, decide morir de inanición (pues el arco, que es su única herramienta para obtener su alimento, le ha sido robado) antes que acompañar a los griegos a Troya, su circunstancia ciertamente suscita las emociones trágicas mencionadas, pero su "error" ha sido sólo ser demasiado noble como para sospechar del hijo de su viejo amigo Aquiles.

Homero fue el germen de inspiración más importante para la tragedia (como lo señala Aristóteles): cada cuatro años, en las Grandes Panateneas, a partir del siglo VI, Atenas patrocinaba un gran certamen internacional para rapsodas que recitaban a Homero; por otro lado, los poemas homéricos eran un elemento central de la educación tradicional. Ahora bien, como dijimos antes, las tragedias no tomaban sino muy rara vez su tema directamente de la *Ilíada* o la *Odisea*, pero los poemas épicos enseñaron a la tragedia cómo crear personajes y cómo generar profundos efectos

emocionales; el público en los espectáculos rapsódicos, como en las representaciones de tragedias, alcanzaba el llanto. En la *Ilíada,* Aquiles, Patroclo y Héctor cumplen los requisitos de Aristóteles mucho mejor que la gran mayoría de los protagonistas trágicos. Aunque su ira está justificada, Aquiles es demasiado testarudo y envía a su querido amigo Patroclo a la batalla para salvar a los griegos porque su orgullo no le permite ir él mismo. Así, Patroclo muere: el compasivo Patroclo se emociona tanto de su propio éxito en la batalla que olvida la advertencia de Aquiles de regresar tan pronto como haya cumplido su misión de alejar a los troyanos de los barcos griegos y, así, es muerto. Por su parte, Héctor, el concienzudo defensor de Troya, se confía con su racha de éxitos en ausencia de Aquiles y luego esta confianza lo mata.

Ahora bien, la parte de la *Odisea* que refiere las historias de Ítaca ofrecía un tipo de historia muy diferente, en la que un héroe muy ingenioso vence a sus enemigos con la ayuda de los dioses y en la que el momento más conmovedor ocurre cuando Penélope reconoce a su esposo, que ha estado ausente por tanto tiempo. A partir de este modelo, hubo muchas tragedias de intriga y reconocimiento, como *Las coéforas* de Esquilo o *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides; muchas de las que se han preservado incluyen la historia de hogares donde el esposo o el padre estuvieron ausentes y su retorno es la motivación de muchos anhelos y ansiedades: así el *Agamenón* de Esquilo, *Las traquinias* de Sófocles y la *Andrómaca* de Eurípides.

En las tragedias en las que un personaje central sufre infortunios, al menos parcialmente, por sus propios errores, como en *Las bacantes* de Eurípides o *Antígona* de Sófocles, la obra a menudo termina con una lamentación; así, los lecto-

res a menudo deducen un patrón "básico" para la tragedia: error, catástrofe, lamentación. *Edipo en Colono* de Sófocles termina con una lamentación aunque el héroe, ya viejo y después de tanta desventura, es llamado a una muerte misteriosa que, de cierto modo, es una compensación por todo su sufrimiento. *Las traquinias* de Sófocles concluye mientras Heracles es conducido, aún vivo, a su pira funeraria, pero no hay ninguna lamentación. Una tragedia, pues, puede tener a un héroe que sufre por sus errores y, aun así, puede no concluir con una lamentación; por otro lado, puede concluir con una lamentación sin presentar jamás la trama "aristotélica". En *Hécuba,* de Eurípides, la heroína, que ya ha sufrido la ruina de su ciudad y las muertes de su esposo y muchos de sus hijos, pierde a su hija en un sacrificio humano y se entera de que su último hijo ha sido asesinado; todas estas desgracias son completamente externas; el más terrible infortunio vendrá cuando Hécuba pierda su propia humanidad al asesinar en venganza a los hijos de su enemigo. Claramente no existe un patrón único para la acción trágica.

Resulta evidente que los dramaturgos trágicos no tenían ninguna objeción moral para retratar personajes en sufrimiento que no habían hecho nada que justificara su tormento; incluso las tragedias que tienen una trama "aristotélica" a menudo muestran sufrimientos marginales de víctimas absolutamente inocentes. En *Antígona,* por ejemplo, mientras que tanto Antígona como Creonte pueden considerarse arquitectos de su propio destino, la esposa de Creonte, Eurídice, se suicida de angustia por la muerte de su hijo Hemón, aun cuando ella no ha contribuido en nada a la catástrofe. Los poetas trágicos se interesan por las elecciones y las acciones humanas, de modo que cuando los personajes sufren

desventuras de las que ellos no tienen ninguna responsabilidad, la tragedia tiene por intención mostrar justamente cómo responden. *Las troyanas* es un ejemplo evidente: la obra muestra las reacciones de diversas mujeres ante la caída de Troya, pero sólo una de ellas, Helena, tiene responsabilidad por la catástrofe (a menos que Hécuba tenga responsabilidad también por permitir que Paris naciera de ella y que luego sobreviviera, como, de hecho, le reclama la propia Helena); no obstante, la catástrofe ya ocurrió antes del momento en que comienza la obra, de modo que se trata de cómo enfrentan esto las supervivientes. Si las tramas de las tragedias normalmente no son sobre cómo gente inocente por completo cae en una terrible desgracia, no es porque los autores y sus públicos originales consideraran esto moralmente ofensivo, sino porque estaban mucho más interesados en cómo esa gente responde al sufrimiento (la respuesta era, normalmente, buscar una terrible venganza).

Quizá resulte muy útil, para definir la tragedia, emplear el concepto de Wittgenstein de "parecido familiar": la mayoría de las tragedias recurrían a temas legendarios para sus tramas, pero las tragedias que experimentaron con tramas históricas o totalmente inventadas se reconocían como tragedias porque compartían muchos otros rasgos con las tragedias que tenían temas de leyenda. Otras características principales de la tragedia también podían cambiar: no sabemos si el *Éxodo* de Ezequiel tenía coro, por ejemplo, pero es una obra dramática que empleaba el lenguaje de la tragedia y tomó su trama de una historia antigua revestida de muy alta importancia cultural, de modo que los griegos la hubieran reconocido claramente como una tragedia. Si nos hubieran llegado más tragedias del siglo IV —y de siglos posteriores— probablemente tendríamos aún más variedad.

Ahora bien, hay ciertos elementos que sencillamente *no* pueden darse en una tragedia: una tragedia no podía incluir sátiros porque —incluso si tuviera todos los otros personajes de una tragedia— se convertiría en un drama satírico; una tragedia no podía romper la norma métrica del verso yámbico que los especialistas denominan "ley de Porson"; no podía usar lenguaje obsceno, porque —incluso si tuviera todas las demás características de una tragedia— sonaría como una comedia. Así pues, las fronteras de la tragedia estaban también definidas por los otros géneros dramáticos.

Fuentes y sugerencias de lectura

Una breve introducción al tema de la transmisión de la tragedia es el ensayo de David Kovacs incluido en Justina Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy* (pp. 379-393); los fragmentos citados en ese libro están tomados de la edición estándar del original griego (*Fragmenta Tragicorum Graecorum, FTrG,* que se incluye en la bibliografía bajo el nombre de su editor, Bruno Snell). Los lectores que quieran hacerse una idea de cómo eran las tragedias que hemos perdido, pueden consultar Alan Sommerstein, D. Fitzpatrick y T. Talbot, *Sophocles. Selected Fragmentary Plays*, vol. I, para el caso de Sófocles, y para el caso de Eurípides los volúmenes de C. Collard, M. Cropp y K. H. Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays,* vol. 1, y C. Collard, M. Cropp y J. Gibert, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. 2; o C. Collard, M. Cropp, *Euripides* VII y VIII *Fragmentary Plays* (en la colección Loeb). Para el caso de Esquilo no existe una guía similar, pero los fragmentos se encuentran incluidos en A. Sommerstein, *Aeschylus* III, *Fragments.* Por otro lado,

A Companion to Greek Tragedy, ed. por Justina Gregory, incluye el ensayo "Lost Tragedies: A Survey" de Martin Cropp.

O. Taplin siempre ha subrayado (y muy especialmente en "Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis") la barrera existente entre el público y el mundo de la actuación, pero la crítica académica contemporánea se inclina más hacia lo opuesto y adopta el concepto de metateatralidad; en este sentido el ensayo de A. Henrichs "Why Should I Dance? Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy" ha tenido mucha influencia (demasiada, en mi opinión). Por lo que toca a la tragedia del siglo IV, *Theatre in Ancient Greek Society*, de R. Green, es muy ilustrativo (este libro no es sobre las obras mismas sino sobre sus funciones sociales a partir de la evidencia arqueológica con la que contamos). Hay dos traducciones al inglés de la tragedia de Ezequiel: la de C. Holladay, en *Fragments from Hellenistic Jewish Authors*, vol. II: *Poets*, por un lado, y *The* Exagoge *of Ezekiel* de H. Jacobson, por el otro.

Entre los títulos de bibliografía general sobre la tragedia griega que no están dirigidos a especialistas hay que destacar: *Greek Tragedy* de N. Rabinowiz, que aborda temas feministas y asuntos políticos de la época, y *Greek Tragedy. An Introduction* de B. Zimmermann, que es más convencional pero ofrece mucha información valiosa en breve espacio. La más completa introducción al tema sigue siendo *Die tragische Dichtung der Hellenen* de A. Lesky, aunque, claramente, ya empieza a quedar superada (la tercera edición alemana es de 1971). *Greek Tragedy in Action* de O. Taplin se centra en los asuntos relacionados con la escenificación pero puede servir como una introducción al género. *Reading Greek Tragedy* de S. Goldhill aporta análisis detallados —a menudo deconstruccionistas—, organizados temáticamente y que

evitan toda interpretación reduccionista o definitiva. Los diversos *companions* (*The Cambridge Companion to Greek Tragedy* de P. E. Easterling, *A Companion to Tragedy* de R. Bushnell y *A Companion to Greek Tragedy* de J. Gregory) ofrecen todos aportaciones valiosas sobre temas diversos. *The Living Art of Greek Tragedy* de M. McDonald consiste principalmente en resúmenes de las tramas pero aporta mucha información específica sobre producciones y adaptaciones modernas. *A Guide to Ancient Greek Drama* de I. Storey y A. Allan es una útil introducción general a todo el teatro griego.

En cuanto a los dramaturgos individuales, A. Garvie ofrece una práctica y breve introducción a Sófocles en *The Plays of Sophocles,* mientras que *The Plays of Euripides* de J. Morwood trae un muy dedicado estudio completo del *corpus* euripideano.

II. APROXIMACIONES A LA TRAGEDIA

HABIDA cuenta de que Aristóteles no proporciona una pauta confiable para esclarecer el propósito de la tragedia, ¿cuál podría ser entonces ese propósito? En *Las ranas* de Aristófanes, los autores trágicos que debaten entre sí declaran explícitamente que tienen por cometido educar a su público (1009-1010) y que los poetas ya han enseñado antes sobre temas muy importantes (1030-1036). Sin embargo, se da por hecho también que la tragedia es un espectáculo placentero: cuando Eurípides se queja de que las tragedias de Esquilo tienen secuencias de hasta cuatro cantos seguidos, mientras que los actores permanecen callados, Dioniso comenta que a él ese estilo lo *complace* (914-917). Hay que tener en mente que el público ateniense podía ser grosero y escandaloso si el espectáculo que veía no era de su agrado: gritoneaban, chiflaban, golpeaban los asientos; a veces la representación tenía que suspenderse porque sencillamente al público no le había gustado y reclamaba con hostilidad.

En la cultura griega tradicional, la poesía era un elemento central de la educación y su importancia no se ponía en entredicho. Los sofistas, más adelante, decían ofrecer una forma diferente de enseñanza y asumían una superioridad intelectual que ejemplificaban mediante críticas directas a los poetas; ya para el siglo v, los intelectuales no necesariamente daban por hecho que la poesía tuviera un valor intrínseco y, más bien, teorizaban sobre ella y se veían necesitados de armar nuevos razonamientos para explicar por

qué era útil. Puesto que la tragedia evidentemente tenía un efecto sobre el público que asistía a verla, algunos críticos, como Aristófanes, exigían que tuviera una intención edificante. La tragedia podía inspirar la imitación de la grandeza heroica o podía también enseñar al público los modos de argumentar mejor. Platón —que no pensaba que las bondades de la poesía fueran incuestionables— no le reservó un lugar en su república ideal.

Los atenienses, sin embargo, claramente pensaban que la tragedia era útil para su ciudad-Estado: le dedicaban recursos muy considerables. Aunque los beneficios sociales de la tragedia han de ser más difíciles de precisar que, por ejemplo, el gusto que podría suscitar en un individuo, podemos hacer algunas especulaciones válidas sobre cuáles eran tales beneficios: en primer lugar, aunque no todos tendrían la misma respuesta ante una obra en particular, sí había momentos específicos que generaban un poderoso sentimiento compartido, un sentimiento que era capaz de unir —así fuera por un breve instante— a toda una ciudadanía que solía ser muy conflictiva; este vínculo generado por tales momentos poseía un valor importante en sí mismo. Los estudiosos y eruditos tienden a considerar la tragedia sólo desde el punto de vista intelectual —y ello es natural porque hay mucho más que decir sobre el significado de una obra que sobre su efecto emocional—, pero el sentimiento compartido de tristeza ante la muerte de un héroe o el sentimiento de júbilo ante una brillante escapatoria del protagonista explican por qué asistir al teatro es una experiencia muy distinta de sólo ver la obra en video.

En segundo lugar, la tragedia era educativa en un sentido inmediato: reproducía extractos de todo el repertorio de mitos panhelénicos y enseñaba a su público sobre las cosas

del mundo; cualquiera que asistiera regularmente al festival estaría familiarizado con historias que se relacionaban con las diferentes ciudades-Estado, con sus santuarios y sus monumentos más conocidos; además, algunas tragedias incluían un asombroso despliegue de conocimientos geográficos, como, por ejemplo, el amplio fragmento de la profecía que hace Prometeo acerca de las travesías de Ío en el *Prometeo encadenado,* y este conocimiento era muy valioso pues permitía al público ubicarse en un mundo helénico e incluso en un mundo más amplio que, gracias a la historia, adquiría sentido y vida propia. Ahora bien, aunque la tragedia no era el único medio para difundir este conocimiento —pues tanto la poesía épica como la lírica también lo abordaban—, con el correr del siglo V nuestro género dramático se convirtió en la fuente más importante de nueva poesía. Por otro lado, la tragedia a menudo añadía un sesgo ateniense a las historias que provenían de otras comarcas; es cierto que el certamen de los poemas homéricos y las Panateneas traían hasta Atenas la herencia cultural común de toda Grecia, pero la tragedia tenía la particularidad de que hacía pasar toda esa herencia compartida por un filtro marcadamente ateniense. Estas versiones, pues, servían para promover a Atenas por todo lo ancho del mundo griego y fomentaban el orgullo de sus ciudadanos.

En tercer lugar, la tragedia ofrecía a los atenienses una modalidad común de expresión: los personajes de los diálogos de Platón citan de manera casual lo mismo a Homero que a los personajes de las tragedias; esto quiere decir que tales fragmentos de tragedia se consideraban piezas naturales del inventario intelectual.

Para nosotros, hoy la tragedia ofrece, por supuesto, algo más que consideramos de gran valor: nos recuerda que los

resultados de las acciones humanas son muy difíciles de anticipar y predecir. Las tramas que siguen las reglas aristotélicas de la probabilidad y la necesidad educan a su público sobre las complejidades de la cadena de causas y efectos: en la trama típica de la *hamartía,* un error tiene consecuencias devastadoras; en la trama de la venganza, quienes cometen algún crimen terrible encuentran que, a la larga, sus víctimas, aparentemente inofensivas, consiguen cobrar una pavorosa venganza (aunque en el proceso pierdan su propia humanidad); en la trama de los parientes que se reencuentran, se nos muestran vidas que, tras haber sido devastadas por la pérdida, alcanzan una insospechada redención. Genere o no una *catharsis* mediante el consabido sentimiento de compasión y de temor, ver una tragedia puede engrandecer nuestra conmiseración, hacernos más agradecidos por nuestra buena suerte y prepararnos mejor para afrontar los cambios de la fortuna. Las tragedias apelan tanto a nuestro intelecto como a nuestras emociones y no lo hacen exactamente a través de las mismas vías: la experiencia es más bien compleja y bastante intrincada, pero la mayoría de las personas suelen percibir, al menos de manera intuitiva, que hay un valor importante en ello; el análisis que hace Aristóteles de la tragedia permite entrever un reflejo de ese valor, mas no consigue revelarlo completamente.

Podremos responder mejor a la pregunta sobre qué nos ofrece la tragedia si rehusamos dar automáticamente por hecho el tradicional relato sobre el encumbramiento y la decadencia del género. El germen de ese relato —al que en este libro llamaré, usando letras mayúsculas, "La Historia" de la tragedia— se percibe ya desde *Las ranas* de Aristófanes. Esta comedia, escrita en 405 a.C., es decir, poco después de la muerte de Eurípides y de Sófocles, presenta al

dios Dioniso, que está descontento con las creaciones de los nuevos autores trágicos, dispuesto a descender al inframundo para traer de vuelta a Eurípides al mundo de los vivos (66-72), pero al llegar al Hades se encuentra con que Esquilo y Eurípides están en plena discusión sobre quién de los dos merece el trono al máximo autor trágico (757-765) —Sófocles respeta demasiado a Esquilo para siquiera intentar competir con él (788-790)—; Dioniso es testigo, pues, de un largo debate: Eurípides acusa a Esquilo de ser innecesariamente oscuro y difícil (927, 1122), le reprocha incluir demasiados cantos y muy poca historia (945-947); Esquilo arguye, por su parte, que Eurípides propicia la decadencia moral con sus historias de perversión sexual (850, 1077-1088) y que su estilo carece de suficiente dignidad trágica (1013-1017); al final, Dioniso prefiere llevar a Esquilo a Atenas. Así, en "La Historia", la explicación de la evolución del género sólo se ocupa de los tres grandes poetas y los tipifica con absoluta claridad: Esquilo es grandioso pero primitivo, Eurípides es agudo pero decadente, Sófocles es toda perfección y serenidad.

La *Poética* de Aristóteles contribuyó a hacer de "La Historia" el discurso acreditado sobre el género trágico. Nuestro filósofo, que escribía en la segunda mitad del siglo IV a.C., menciona a algunos autores célebres de su época (Astidamante [1453b34], Teodectes [1455a9, 1455b29] y Cleofonte [1448a12, 1458a20]), pero les confiere mucho menor atención que a Sófocles y a Eurípides, y lo poco que dice sobre ellos es muy crítico. Resulta evidente que Aristóteles considera a Sófocles como el más grande autor trágico y que clasifica a *Edipo rey* como la obra cumbre del canon (1452a22-1452a33). Aunque evidentemente admira algunas obras de Eurípides y lo defiende de las críticas (1453a23),

también lo considera el primer autor del estilo "nuevo", que es claramente inferior (14566a2) al estilo anterior. "La Historia" es un tipo de relato a todas luces aristotélico: la tragedia se desarrolla hasta que alcanza su perfección, su *télos,* y de ahí en adelante debe permanecer igual o decaer. Siglos más tarde, Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia,* añadiría un detalle más a "La Historia": Eurípides es el responsable de aniquilar el género porque introdujo el racionalismo socrático que era totalmente ajeno a la esencia de lo trágico. *Las ranas,* la *Poética* y *El nacimiento de la tragedia* han tenido una enorme influencia sobre nuestra percepción de la historia y la esencia de la tragedia.

"La Historia", no obstante, distorsiona gravemente la verdadera historia de la tragedia: los tres trágicos que nos han llegado fueron evidentemente muy especiales y ya eran canónicos en el siglo IV, pero no fueron los únicos: la tragedia se siguió cultivando y no tenemos manera de asegurar que lo que se hizo después fue de poca calidad. "La Historia", por otro lado, impone a cada uno de los tres autores un papel fijo y definitivo dentro de un esquema que puede seducirnos porque ayuda a ignorar todas aquellas características que no embonan perfectamente. Quizá es más injusta con Sófocles porque, una vez definido como el perfeccionador de la forma, sus obras pierden la posibilidad de todo elemento extraño, experimental o que cause desasosiego en el esquema; el Esquilo de "La Historia" es artísticamente primitivo, simplonamente pío y patriótico, mientras que Eurípides se identifica por entero con sus experimentos e innovaciones y no se le reconocen las muchas maneras en que fue un verdadero continuador de la tradición.

"La Historia" no sólo interfiere con nuestra capacidad para ver claramente a los autores trágicos, sino que, además,

estos cánones estrechos y categóricos restringen el placer estético que el público puede experimentar con una tragedia, porque de entrada niegan el valor potencial de cualquier elemento que no encaje. Si yo pensara, por ejemplo, que *Ana Karenina* es la mejor novela de toda la historia, limitaría de forma lamentable mi percepción y deleite de cualquier otra novela si la evalúo exclusivamente según se parezca o no a *Ana Karenina*. Según nos cuenta la "hipótesis" (que es una suerte de prefacio) al *Orestes* de Eurípides, el público antiguo gustaba mucho de esta tragedia aunque "todos los personajes, excepto Pílades, son malos" (y que conste que el público y los lectores contemporáneos muy probablemente también juzgarían a Pílades como bastante malo); hasta hace muy poco, los críticos modernos no tenían nada bueno que decir de esta obra, pero resulta que tiene cualidades específicas que son atractivas para la sensibilidad posmoderna, y últimamente ha merecido bastante atención de los especialistas. Sea que uno admire y disfrute *Orestes* o no, sencillamente es inútil abordarla con esos presupuestos que automáticamente implican marginación del canon —un canon que, de por sí, ya es bastante pequeño—.

Aristóteles y todos aquellos que están bajo su influencia (es decir, la casi totalidad de quienes se dedican a estudiar la tragedia) confieren una gran importancia a la unidad dramática. Para Aristóteles, la tragedia debe representar acciones que ocurren "según la probabilidad o la necesidad", de modo que objeta cualquier evento azaroso o cualquier coincidencia; por otro lado, prefiere obras que puedan tener tramas complejas, con más de un cambio de fortuna pero que, sin embargo, sean aun así una sola acción. *Edipo rey* e *Ifigenia entre los tauros* son, según estos parámetros, tragedias excelentes (por más que *Ifigenia* tenga un final feliz). No

obstante, muchas tragedias no admiten esta idea clara de unidad. El *Hipólito* de Eurípides y *Antígona* de Sófocles, obras que siempre se han contado entre las más admiradas del canon, cambian el foco de atención y desvían el objeto de conmiseración del público: la primera parte de *Hipólito* es sobre Fedra, la segunda sobre Hipólito; la primera parte de *Antígona* es sobre Antígona, aproximadamente el tercio final es sobre Creonte. El supuesto de que la unidad exige que una obra tenga sólo un "héroe trágico" (especialmente si el crítico se siente obligado a identificar un único "error trágico") ha alimentado controversias inútiles acerca de si *Antígona* es la tragedia de Antígona o la tragedia de Creonte (la cantidad de ensayos que sobre este tema están a la disposición del aspirante a plagiario es sencillamente inquietante). *Las traquinias* de Sófocles es una tragedia sobre Deyanira, hasta que deja de ser sobre Deyanira y entonces se convierte en una tragedia sobre Heracles.

Andrómaca de Eurípides comienza con la circunstancia de que Andrómaca, la troyana cautiva, concubina de Neoptólemo, se halla en gran peligro junto con su hijo, porque Hermione, esposa de Neoptólemo, pretende matarlos; la llegada de Peleo, abuelo de Neoptólemo, que ocurre a dos tercios de transcurrida la obra, salva a Andrómaca, pero entonces su persecutora Hermione es quien se encuentra en peligro; cuando Orestes, su antiguo amante, aparece, huyen juntos y, al final, un mensajero informa a Peleo que Orestes ha hecho matar a Neoptólemo en Delfos. Ya se ve que en esta tragedia la secuencia de eventos y los cambios de focalización son sencillamente vertiginosos. Evidentemente ni Sófocles ni Eurípides compartían la idea de unidad de Aristóteles, pero incluso el mismo Esquilo puede cambiar de punto de vista en una sola obra. En *Las Euménides* el punto inicial es la per-

secución implacable de las Furias contra Orestes por haber matado a su madre; el momento central de la obra es el juicio de Orestes que se lleva a cabo en Atenas, presidido por la diosa Atenea, y en el que las Furias fungen como parte acusadora y Apolo como abogado defensor. Cuando Orestes es exonerado y vuelve a casa, las Furias amenazan con volcar su ira contra la ciudad de Atenas y, entonces, la última parte de la tragedia relata el esfuerzo de Atenea para convencer a las Furias de abandonar su ira y, a cambio, convertirse en diosas de culto especial en Atenas. ¿Podría considerarse esta secuencia como una sola acción? Quizá.

El punto aquí no es que sea incorrecto preguntarse sobre la unidad en las tragedias: es natural que las historias tengan suficiente coherencia para que quede claro por qué empiezan en un punto de la trama y terminan en otro; pero si nos acercamos a la tragedia con expectativas rígidas, nos decepcionaremos una y otra vez. En cambio, puesto que las tragedias típicamente presentan segmentos extraídos de ciclos de historias que son mucho más amplias, resulta más iluminador analizar cómo cada tragedia opta por incluir en el tiempo efectivo de la obra ciertos eventos que están en determinada relación con los otros eventos de la historia mayor. El autor tuvo que decidir no sólo qué incluir en el tiempo real de la representación dramática, sino también qué información proporcionar o sugerir para ubicar la acción dramática en el seno de esa historia mayor. Las conclusiones de las tragedias de Sófocles a menudo son ambiguas respecto al futuro, de modo que los lectores no se ponen de acuerdo, por ejemplo, si en *Las traquinias* Heracles ascenderá al Olimpo como un dios o no.[1] El *Agamenón*

[1] T. C. W. Stinton opina que no (*cf.* "The Scope and Limits of Allusion in Greek Tragedy"), mientras que J. March *(cf. The Creative Poet: Studies on*

de Esquilo comienza con un vigía que anuncia la caída de Troya y refiere una historia de la familia: el adulterio de Tiestes con la esposa de su hermano, Atreo, padre de Agamenón (1193). *Electra* de Sófocles comienza con el regreso de Orestes a Argos, pero la historia mayor se remonta a una carrera de carros que involucra a Pélope, el padre (o abuelo) de Atreo. *Orestes* de Eurípides empieza después de que Orestes ha asesinado a su madre, pero la historia familiar comienza con Tántalo, el padre de Pélope (4-10).

Hay otra aproximación común a la tragedia que ha llegado a convertirse también en un obstáculo para apreciarla cabalmente: el supuesto de que puede —o debe— ser una forma de ritual. Un gran número de críticos consideran que la tragedia se deriva del ritual y, en efecto, el antecedente ritual es muy importante para comprender las tragedias que nos han llegado: la tragedia está profundamente vinculada con los rituales (a veces incluso de forma perversa, por ejemplo, cuando el asesinato se describe como un sacrificio ritual necesario); algunas tragedias, como el *Áyax* de Sófocles o *Edipo en Colono,* sugieren claramente que los protagonistas serán futuros héroes que merecerán culto; por otro lado, las tragedias constan de canto coral y danza, actividades típicamente rituales; en ocasiones, los cantos trágicos se transforman gradualmente en "verdaderos" actos rituales; así por ejemplo, cuando Atenea convence a las Furias (en *Las Euménides* de Esquilo) de que bendigan la ciudad de Atenas (916-1020), el público de la época pudo recibir ese canto como si fuera una "verdadera" bendición. No obstante, esta transición entre el coro como un personaje de la

the Treatment of Myths in Greek Poetry) y R. Fowler (*cf.* J. Griffin, ed., *Sophocles Revisited: Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones,* pp. 161-175) opinan que sí.

obra y el coro como un grupo de atenienses que cantan en pro de su ciudad no debe tomarse como algo que se aplica en todos los casos: aunque la identidad local del coro puede difuminarse para que el público perciba los cantos como si estuvieran dirigidos específicamente a ellos, tales cantos ocurrían, de cualquier modo, en el mundo de la obra dramática y, así, la tragedia como un todo no "efectuaba" nada.

Aunque la tragedia formara parte de un festival religioso, ver una tragedia no era un equivalente de, por ejemplo, ir a la iglesia (para el caso, las competencias deportivas griegas también eran religiosas en ese sentido). La tragedia, a diferencia del drama satírico, en verdad no parece tener "nada que ver con Dioniso". Podemos entender por qué Dioniso era el patrón del teatro (por ejemplo: en muchas pinturas de vasijas de cerámica se le representaba con una máscara, por lo que, en consecuencia, sería un natural dios tutelar de toda representación dramática que empleara máscaras), pero estas razones no son razones de gran trasfondo: nos han llegado sencillamente muy pocas tragedias sobre el mito dionisiaco. Conforme el teatro se convirtió en un espectáculo popular común a todo el mundo helénico, aunque se incluía como parte de las celebraciones a Dioniso principalmente, también llegó a formar parte de fiestas dedicadas a otras deidades; es decir, por más que los actores, cuando se organizaron en un gremio (poco antes del 275 a.C.), llegaron a autonombrarse "los artistas de Dioniso", no parece haber un vínculo obligado e indisociable entre Dioniso y el teatro.

Aunque una excelente representación seguramente complacería a Dioniso como dios tutelar de la tragedia y éste, a cambio, podía mostrarse benevolente con los atenienses, la representación trágica no era una plegaria y no se usaba para

conseguir una buena cosecha ni para asegurar la fertilidad de las mujeres. Platón (*Leyes,* 800c-801a) expresa su condena ante una costumbre que consistía en que los coros entonaban lamentos (inmediatamente después de los sacrificios a los dioses) y luego el coro que más había conmovido a la ciudad ganaba un premio. En el tema de la relación entre el ritual y la tragedia es importante recordar que Atenas (que luego sería imitada por muchas otras ciudades) presentaba, año tras año, en un contexto sagrado, obras que podían incluir las acciones más ominosas imaginables. En Grecia se consideraba un verdadero sacrilegio que alguien muriera en un santuario, pero no había ningún problema si se representaba un asesinato durante una festividad religiosa; a nadie le preocupaba que se suscitaran funestas consecuencias sobrenaturales por los rituales ominosos que se representaban en las tragedias. Si Platón se muestra descontento con la dimensión ritual de la tragedia es probablemente porque ya estaba descontento antes con sus efectos psicológicos. Los atenienses juzgaban las tragedias según como las disfrutaban; los rituales sencillamente no pueden evaluarse con semejantes parámetros.

Este asunto de la tragedia como ritual influye especialmente en la dimensión más práctica del teatro: a pesar de que la crítica académica que cree en la filiación ritual de la tragedia suele advertir que ésta debe ubicarse siempre en un contexto histórico preciso, las puestas en escena que parten de la tragedia como ritual normalmente derivan en la universalización. Por ejemplo: en las producciones modernas, aquellos directores atraídos por la idea de la tragedia como ritual se interesan muy poco en el lenguaje de la obra (al menos en el lenguaje como habla articulada); los famosos *Fragments of Greek Tragedy* de Andrei Serban y su

Agamenón hacen de la lengua un elemento puramente fonético que mezcla trozos de griego con latín y con otras lenguas; en este tratamiento, la obra se convierte en una suerte de teatro primigenio con estilos y movimientos que se adaptan de tradiciones dramáticas provenientes de todo el mundo.

Hay cierto tipo de público que descubre un poder inmenso en estas producciones y en otras igualmente experimentales; en este sentido tales producciones tienen la bondad de recordarnos que la tragedia era una forma de arte integral: tales producciones pueden transmitir aspectos de la tragedia que nunca experimentaríamos en una lectura por más que nos obliguemos a recordar que las obras fueron hechas para ser representadas. Ahora bien, podemos no estar completamente de acuerdo con las decisiones de los directores, pero resulta igualmente molesto que el crítico académico pretenda controlar con ejercicio de pedantería la vida escénica moderna del teatro de la Antigüedad. Normalmente, lo que desde el punto de vista estricto del académico sería un grave error, suele convertirse en una abundante fuente de energía creativa: las impresionantes adaptaciones de Martha Graham de la tragedia como danza (*Clitemnestra* de 1958 y *Cave of the Heart,* basada en *Medea,* de 1946) son un ejemplo de esto y resultan absolutamente conmovedoras.

Es innegable que la representación ritual puede revelar aspectos de una obra que de otro modo perderíamos; sin embargo, tales representaciones también son incompletas. La evidencia con la que contamos demuestra que las palabras eran el elemento más importante para el público de la Antigüedad. Desde el siglo v, la gente leía tragedias tanto como las veía. Aristóteles consideraba que leer una obra e imaginarla era igual de efectivo que presenciar su represen-

tación. Por supuesto que esta opinión no era la más común, pero de ninguna manera era tampoco ridícula. Los espectadores atenienses solían memorizar parlamentos enteros y adaptaban proverbios a partir de ciertos versos, se aprendían por puro gusto cantos enteros: es decir, sistemáticamente extraían las partes que más apreciaban.

A pesar de que, como ya vimos, las representaciones modernas de las tragedias a menudo universalizan las obras al emplear en la misma producción prácticas de actuación y de representación de culturas diversas, también, paradójicamente, pueden enajenar a su público: para el público occidental contemporáneo, las prácticas de representación dramática griegas originales resultan muy extrañas: la declamación estilizada, la máscara, la presencia del coro, la danza. Muchas producciones modernas han aprovechado estos elementos extraños para eliminar deliberadamente toda expectativa de realismo. Así, por ejemplo, la célebre versión de Peter Hall de la *Orestíada* de Esquilo con el National Theater of Great Britain empleaba máscaras, un elenco exclusivamente masculino y la traducción de Tony Harrison que subraya los elementos extranjeros del texto original (especialmente el uso sistemático de los términos *he-god* y *she-god*). Se trata de una puesta en escena fascinante y en muchos sentidos eficaz; sin embargo, no hay que olvidar que el modo como el público moderno reacciona ante las convenciones escenográficas griegas siempre estará determinado por nuestras propias convenciones (que son muy distintas) y, así, el resultado nos dice muy poco de cómo realmente funcionaba el teatro griego con su público original. Sabemos que el público de la Antigüedad se conmovía mucho con las representaciones trágicas; sabemos que lloraba con ellas; sabemos que las citaba y que discutía mucho sobre ellas.

Las bacantes de Eurípides es quizá la tragedia que más fácilmente nos invita a que la asimilemos a un ritual: a diferencia de la mayoría de las tragedias, su tema es el culto al dios del teatro, Dioniso. La obra aborda el terrible destino del rey Penteo, quien se opone a los ritos dionisiacos y es desmembrado por su propia madre en una locura de éxtasis que le inspira el propio dios. No obstante, la distinción importante es que incluso esta obra es *sobre* el ritual, pero *no es en sí misma* un ritual; la pieza dramática trata de la venganza lo mismo que de la religión. Por otro lado, la parte final de esta tragedia en la que Dioniso viste a Penteo como una ménade, es decir, como mujer, y lo envía a espiar a las mujeres en el monte, resulta, según muchos intérpretes, un fragmento metateatral, es decir, un fragmento de teatro que se interesa por el fenómeno mismo del teatro: tal autoconciencia teatral no coincide en lo absoluto con las características del ritual verdadero.

Para el público ateniense la tragedia era esencialmente lo mismo que para nosotros, en Occidente, es el teatro: una ficción. Todos sabían que el autor había inventado los parlamentos y que los actores los habían memorizado y que, para que se mantuviera la ficción, era fundamental no cruzar ciertos límites: el público no podía intervenir directamente en la tragedia y la única incidencia que la tragedia tenía sobre el mundo real se relacionaba con la respuesta emocional e intelectual del público. La comedia ateniense normalmente violaba la ficción dramática, pero la tragedia nunca. Los filósofos y los psicólogos aún no han descifrado completamente todos los pormenores del fenómeno de la ficción: no queda claro cómo podemos simultáneamente preocuparnos en serio por las personas que están en el escenario y, a la vez, ser conscientes de que son sólo actores.

A pesar de que nosotros nos sentamos en la oscuridad y el público antiguo se sentaba a plena luz, a pesar de que nuestros actores usan maquillaje y los actores antiguos usaban máscaras, a pesar de todas las otras diferencias entre el teatro antiguo y el moderno, la experiencia, por misterioso que parezca, parece haber sido muy similar (sólo que ellos tenían que usar más su imaginación).

Muchos estudiosos argumentan, sin embargo, que el estilo propio de la tragedia griega define los límites para su interpretación. En su influyente libro *On Aristotle and Greek Tragedy,* John Jones propone que la trama era lo más importante en la tragedia, mientras que los personajes eran, cuando mucho, elementos secundarios, tanto porque Aristóteles así lo afirma como porque las convenciones del teatro griego no permitían distinciones psicológicas sutiles. La verdad es que resulta muy difícil saber cuánta sutileza podríamos esperar en la psicología de los personajes trágicos: es cierto que un teatro amplio (el teatro de Dioniso en Atenas acomodaba a quince mil espectadores) favorece un tipo de actuación recargada y grandiosa más que sutil; es cierto que un actor que lleva una máscara no podría representar cambios rápidos de la expresión facial, pero, aun así, también es cierto que la máscara podía ayudar al actor masculino a representar papeles femeninos convincentemente y también es cierto que en un teatro muy grande (en el que el rostro del actor de todos modos no se distinguía) el público siempre tendría que imaginar las expresiones faciales. Por otro lado, debido a que tantas tragedias presentaban variaciones de historias para las que ya se conocían bien muchas versiones y debido a que tantos autores ponían a sus personajes en situaciones similares, al menos algunos de los miembros del público seguramente contaban con estrate-

gias efectivas para percibir sutilezas y llegar a juicios muy finos sobre lo que presenciaban: cada Electra era muy diferente de otra Electra.

Estos recursos de caracterización no equivalen a conferir al personaje una compleja vida interior. Las tragedias griegas son, comparativamente, piezas breves y altamente retóricas, de modo que cuando los personajes debaten (especialmente en Eurípides) tienden a presentar agudas argumentaciones que no revelan cómo ellos, en cuanto individuos, piensan, sino más bien cómo cualquier persona argumentaría en circunstancias semejantes. Cuando Antígona dice (*Antígona*, vv. 904-920) que ella nunca hubiera confrontado al Estado para enterrar a un esposo o a un hijo, pero que actuó porque se trataba del cadáver de un hermano que esperaba sepultura, es muy difícil decidir si estas palabras la muestran emocionalmente fría para con Hemón (quien la ama y pretende casarse con ella) o si sólo está buscando, con desesperación, un argumento que el coro pueda comprender, o si este argumento no tiene nada que ver con ella como individuo sino sencillamente refleja lo que Sófocles pensaba que alguien en su circunstancia afirmaría.

Por otro lado, cuando el mensajero en *Antígona* describe cómo Creonte, cuando llega a liberar a Antígona, encuentra a su hijo Hemón abrazando su cuerpo (ella se ha colgado) y cómo Hemón primero se lanza con la espada desenvainada contra su padre (pero falla) y luego cómo vuelve contra sí mismo la espada y se suicida, el narrador asevera que Hemón estaba "enfurecido consigo mismo", pero no sabemos si estaba enfurecido por su intento de parricidio, o justo porque falló en tal intento (1221-1237). Ya sea que la tragedia permita la sutileza psicológica o no, lo cierto es que a menudo hace explícitos algunos motivos y deja otros en la

oscuridad; al hacer esto invita al público a ver a los personajes como poseedores de un ego interior del que sólo pueden especular (como ocurre, por lo demás, con las personas de la vida real). Los autores trágicos también gustaban de retratar los errores que una persona cometía cuando se ponía a juzgar el pensamiento y las decisiones de otros; hay pasajes en los que nos vemos casi obligados a admitir que el personaje está racionalizando.

Las interpretaciones freudianas suponen que los personajes no sólo tienen motivaciones escondidas, sino que además tienen motivaciones inconscientes, o que la tragedia funciona en relación con los miedos y los deseos inconscientes del público. Quizá por el hecho de que la tragedia fue tan importante para el mismo Freud, muchos críticos han aplicado la teoría psicoanalítica a nuestro género dramático. Hoy en día Freud ya no figura tan prominentemente en los planes de estudio de psicología, pero sigue siendo una fuerza poderosa en los estudios literarios, especialmente a través de la influencia del psicoanalista francés Jacques Lacan. Algunas obras invitan casi irresistiblemente a los occidentales (para quienes ciertas formas de pensamiento freudianas se han convertido en el acervo cotidiano de la psicología popular) a ver a los personajes como víctimas de neurosis freudianas. En *Hipólito* de Eurípides la aversión por el sexo que muestra Hipólito fácilmente puede verse como una forma de repugnancia sexual derivada de su naturaleza de hijo ilegítimo y de la difícil relación con su padre. En *Las bacantes* de Eurípides, Penteo imagina que las mujeres que adoran a Dioniso en el bosque cometen actos sexuales ilícitos (225) y rápidamente cambia del rechazo total al deseo de espiarlas (812); quienes han crecido con Freud automáticamente interpretan su

enojo y aversión inicial como señal de un deseo reprimido.[2]

Sería sensato, no obstante, proceder con precaución: muchas tragedias no ofrecen fundamentos suficientes para una comprensión freudiana, incluso si invitan fácilmente a ella. *Edipo rey* es el mejor ejemplo de esto: Edipo no vive ningún "romance familiar" con el padre que mata y con la madre que desposa, sencillamente porque ni siquiera los ha conocido.[3] Quizá la obra podrá aprovechar el complejo de Edipo del público (si es que tal cosa existe), pero el protagonista ciertamente no experimenta tal complejo. Algunos eruditos arguyen que, en la obra de Sófocles, Antígona tiene deseos incestuosos por su hermano, Polinices, y puesto que la familia Labdácida parece alternar sistemáticamente entre el incesto y el asesinato de parientes, ésta sería una interpretación natural de la aseveración "Yaceré con él, al que amo y me ama" (73),[4] pero, incluso así, no hay en la obra ni la menor indicación de que ella siquiera conozca realmente a su hermano Polinices (no queda claro cuánto tiempo estuvo exiliado) o de que haya tenido alguna interacción personal con él (Polinices sencillamente es un personaje que responde al nombre de "hermano").

La interpretación freudiana de *Las bacantes* responde a un problema recurrente tanto en las tragedias como en los

[2] C. Segal, "Pentheus and Hyppolitus on the Couch and on the Grid: Psychoanalytic and Structuralist Readings of Greek Tragedy", en *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text,* pp. 268-293, originalmente publicado en *The Classical World,* núm. 74, pp. 129-148.

[3] J. P. Vernant, en J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* pp. 63-81.

[4] M. Griffith, "The Subject of Desire in Sophocles' *Antigone*", en V. Pedrick y S. Oberhelman (eds.), *The Soul of Tragedy. Essays on Athenian Drama,* pp. 91-135.

textos homéricos: es obvio que, de alguna manera, Penteo se halla bajo la influencia de Dioniso cuando decide espiar a las mujeres; por otro lado, las mujeres han sido atraídas al monte por influjo del dios. En muchos lugares, tanto en Homero como en otros autores, es evidente que los dioses influyen en la gente de maneras que se corresponden con su personalidad: Atenea da buenas ideas a Odiseo, porque él, ya en sí mismo, se caracteriza por tener buenas ideas. El público moderno generalmente percibe esta "doble motivación" cuando los dioses afectan la mente de los personajes porque la historia adquiere así mucho más sentido. Fedra, en *Hipólito,* se enamora de Hipólito porque Afrodita busca vengarse del joven que se ha negado a rendirle los debidos honores (como bien lo explica la misma Afrodita en su prólogo), pero Fedra misma compara su pasión por Hipólito con las desventuras eróticas de su madre y de su hermana (337-343), y el espectador moderno puede fácilmente deducir de ese patrón familiar una predisposición que sería propia de Fedra. En *Heracles* de Eurípides, Hera obliga a Lisa, diosa de la locura, a trastornar al héroe y a que, ya sin cordura, mate a sus propios hijos; de nuevo los críticos a menudo ven en esta "locura" de Heracles la consecuencia natural de la violencia extrema que él ha ejercido en contra de sus enemigos.[5] Si los personajes tienen deseos reprimidos, entonces los dioses no son indispensables para comprender los eventos de la trama; esto no quiere decir que tal tipo de interpretaciones sean necesariamente erróneas, pero tenemos que ser conscientes de que, muy a menudo, se trata sólo de la tentación de hacer una obra de teatro antigua mucho más accesible mediante tales procedimientos.

[5] H. Foley, *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides,* pp. 147-204.

En *Las ranas* de Aristófanes (959-963), Eurípides acusa a Esquilo de volver a su público incapaz de reflexión crítica, de impresionarlo con visiones y sonidos ostentosos y exóticos, mientras que él, Eurípides, componía sus tragedias con base en la vida cotidiana, de modo que, si cometía un error, el público lo notaría y podría reclamarle críticamente su equivocación. Claro está que en esta comedia tanto Esquilo como Eurípides son caricaturas, pero tal oposición ilustra una tensión que sí existe en la experiencia del teatro: el público puede dejarse llevar completamente o puede juzgar críticamente cada momento de una obra o de su representación; mientras que algunos espectadores pueden quedar totalmente absortos por la trama y se incorporan a la ficción, otros sencillamente se aburren o se incomodan; o bien (cosa más difícil de comprender) puede ocurrir que el mismo espectador quede profundamente conmovido por el sufrimiento de una dramática Hécuba y, a la vez, no deje de notar la eficacia de la actriz para dar con un gesto exacto que represente su angustia. La experiencia teatral en la tragedia puede implicar toda una variedad de acciones aparentemente contradictorias: emoción arrolladora y análisis intelectual, un sentimiento de conmiseración y, a la vez, uno de rechazo por el mismo personaje.

Puesto que los diversos autores trágicos echaban mano de las mismas historias y éstas ya habían sido empleadas en múltiples ocasiones también por poetas épicos o líricos, todo mundo sabía que ninguna tragedia podía ser literalmente cierta; el público, o al menos la mayor parte del público, creía que los personajes de las leyendas trágicas habían vivido en alguna época y que las historias habían tenido lugar, pero también reconocía que los poetas inventaban los detalles y se imaginaban las motivaciones. De hecho, los poetas

trágicos competían con los poetas no trágicos de otras generaciones, con los poetas trágicos de generaciones anteriores y con sus contemporáneos, para crear nuevas versiones de las antiguas historias que fueran aún más emocionantes, más creíbles, más oportunas o más profundas. Sófocles y Eurípides escribieron versiones de *Electra* con apenas unos años de diferencia, probablemente como una respuesta al renovado éxito de *Las coéforas* de Esquilo: es obvio que estaban compitiendo entre sí (aunque los académicos no se ponen de acuerdo en quién compuso primero su tragedia) y también es obvio que estaban compitiendo con Esquilo.

Las tragedias pueden, sin más, contradecirse entre sí: la Antígona de la tragedia homónima afirma que ella personalmente ha lavado el cuerpo, lo ha arreglado para el entierro y ha hecho las libaciones para los ritos funerarios de su padre, madre y hermano (900-902), mientras que la Antígona de *Edipo en Colono* no tiene permitido ni siquiera ver la tumba de su hermano (1756-1763), y que conste que las dos obras son del mismo autor, sólo que *Antígona* fue escrita cuarenta años antes. En *Áyax,* Odiseo es un personaje admirable, pero es alguien totalmente despreciable en *Filoctetes* y ambas son tragedias de Sófocles. De manera que no hay consistencia de personajes entre una obra y otra: Odiseo siempre es inteligente y persuasivo, eso sí, pero a veces es, además, compasivo, mientras que otras veces es convenenciero e implacable; Menelao a menudo se aviene al estereotipo ateniense del espartano arrogante y prepotente, pero no siempre.

Unas cuantas tragedias echan mano de temas de la historia reciente, y el público de *Los persas* debió ser consciente de que Esquilo no pudo haber conocido la reacción de la corte persa ante la derrota de su ejército en la batalla de Sa-

lamina. De hecho, los poetas trágicos podían inventar tramas enteras tan sólo con que se avinieran a la estructura básica de la leyenda. Esquilo en *Las Euménides* inventó la historia de que Orestes había llegado hasta Atenas para ser juzgado en el Areópago por el asesinato de su madre; Eurípides, por su parte, inventó la historia de que Orestes había ido hasta el país de los tauros para buscar una estatua de Artemisa y ahí encontró y rescató a su hermana, Ifigenia (que la diosa en realidad había transportado a aquella región aunque los griegos pensaban que su padre, Agamenón, la había sacrificado).

En las postrimerías del siglo v el poeta trágico Agatón inventó toda una trama trágica que ni siquiera usaba nombres de personajes legendarios. Hasta donde sabemos, esto no causó ningún escándalo, pero tampoco estableció un modelo: los poetas preferentemente continuaron creando variantes de las historias conocidas. Esas historias en realidad ofrecían muchas ventajas: como lo señala Aristóteles en su *Poética*, ya venían cargadas de su propia dosis de verosimilitud, pues la gente creía que habían tenido lugar en alguna época y, puesto que las historias de las tragedias tratan muy a menudo de actos excepcionales o extremos (especialmente el asesinato de familiares cercanos), esta credibilidad inicial era necesaria (a la vez que facilitaba la exposición de los hechos). Ahora bien, las tragedias nunca daban por sentado que el público conociera la historia a grado tal que no era necesario proporcionar cierta información esencial. Estrictamente hablando, es posible seguir la trama de cualquier tragedia sin tener conocimiento alguno de la historia (sólo que, a veces, esto no es sencillo, pues la información se presenta muy rápidamente o por alusión indirecta). En *Electra* de Sófocles, por ejemplo, la historia de una carrera

de carruajes de Pélope se narra en forma lírica como el origen de los problemas de la familia: alguien que no conociera la historia probablemente no entendería la canción, pero claro está que no entender la canción no limitaba gravemente a nadie para la comprensión de la obra completa (aunque sí se perdía algo). Más notable aún es el hecho de que los poetas trágicos a menudo armaban su versión *en contra* de la que, al menos para la mayoría del público, sería la versión conocida. La Electra de Eurípides en *Electra*, por ejemplo, está casada y vive en el campo, a diferencia de la Electra soltera, en el palacio, que conocemos por las otras versiones. La Helena de Eurípides en *Helena* estuvo durante toda la guerra de Troya en Egipto; Eurípides no inventó esta variante (la tomó del poeta lírico Estesícoro), pero era claramente muy distinta de la versión más común.

Las tramas tradicionales no descartaban el suspenso como una de las muchas emociones que la tragedia podría suscitar. Se ha demostrado, con experimentos concretos, que las personas pueden quedar en suspenso cuando escuchan una historia cuyo desenlace ya conocen; todos hemos experimentado, por ejemplo, suspenso al ver una película en la que, aunque no conozcamos la historia, sabemos de antemano que el protagonista no morirá. En la tragedia, ciertos desenlaces estaban prefijados: Agamenón morirá asesinado por Egisto o por Clitemnestra (o por ambos), y su hijo Orestes los matará posteriormente; los troyanos perderán la Guerra de Troya; los hijos de Edipo, Eteocles y Polinices se matarán entre sí... Muchas otras cosas, sin embargo, admitían variantes y a menudo las tragedias llevaban las variantes hasta los límites más extremos: al final del *Filoctetes* de Sófocles, un Heracles deificado aparece y comunica a Filoctetes y a Neoptólemo que habrán de navegar no

hacia la patria de Filoctetes en Grecia sino hacia Troya; Filoctetes ha rehusado vehementemente ir a Troya —como lo pide la trama—, pero una vez proferidas las instrucciones de Heracles, el orden mitológico se establece de manera inmediata. Al final del *Orestes* de Eurípides, Orestes, junto con su hermana Electra, su amigo Pílades y su prima Hermione, a quien Orestes ha tomado como rehén, están a punto de incendiar el palacio cuando aparece Apolo y reinstala a cada uno de los personajes en su dirección futura correcta (la del mito más conocido), que exige, entre otras cosas, que Orestes se case con Hermione (a quien acaba de secuestrar).

Aunque el conocimiento de la mitología griega claramente aumenta el deleite de presenciar una tragedia, no es indispensable. A través de la larga historia de su recepción, la tragedia ha estado abierta a una gran variedad de usos e interpretaciones: ha estado siempre a disposición, para que echen mano de ella, de directores, actores, lectores e incluso investigadores. Durante las últimas tres décadas del siglo XX, la tragedia fue un campo de estudio muy prolífico. Como en ella los opuestos a menudo se traslapan y las fronteras de algunas distinciones culturales básicas, como masculino/femenino, urbano/agreste, se invierten, el estructuralismo tuvo mucho que aportar a su estudio. René Girard arguye en *La violencia y lo sagrado* que el sacrificio servía para descargar la tensión social sobre la víctima, pero cuando este mecanismo fallaba, el orden social se colapsaba, se desataba la violencia y sólo el sacrificio de un chivo expiatorio podía restaurar el orden; este libro tuvo una influencia considerable en la década de 1980. Como la tragedia aborda tan agudamente problemas relacionados con el lenguaje y la comunicación, invita al análisis deconstruccionista;

pero, como se trata, también, de una forma pública en la que las ansiedades culturales de la sociedad ateniense quedaban proyectadas, el neohistoricismo la estudió como manifestación de asuntos y tensiones culturales; además, como tan a menudo aborda el tema del casamiento y de la condición de la mujer, el feminismo se identificó muy intensamente con el género. Ha habido una larga tradición de estudios rigurosos de las cualidades formales de la tragedia y de su relación con las diversas interpretaciones; el desarrollo de la narratología confirió nuevo ímpetu a estos estudios. Como la tragedia aborda problemas humanos universales, los filósofos también han podido analizarla a partir de supuestos éticos. Tan pronto como se renovó el interés por la tragedia como teatro, el estudio de cómo se producían —y se siguen produciendo— las obras y cómo se han desarrollado las nuevas adaptaciones se ha convertido en un campo de investigación por sí mismo. Ninguno de los acercamientos a la tragedia es inadecuado siempre que no se les niegue a las obras nada de su potencial y su significación.

La tragedia, así, es una forma dramática llena de suspenso y de sorpresas, llena de violencia y de inesperada felicidad; hasta en sus momentos más horribles es capaz de proporcionarnos una forma de placer estético único y, si lo permitimos, también es capaz de enseñarnos algo.

Fuentes y sugerencias de lectura

Este capítulo está en deuda con *The Poetics of Greek Tragedy* de M. Heath, especialmente por lo que concierne a la cuestión de la unidad en la tragedia, aunque, a mi parecer, Heath va demasiado lejos en su rechazo de la dimensión intelectual

de la tragedia. Los primeros debates en torno a la unidad se iniciaron con el trabajo de Tycho von Wilamowitz-Moellendorff, quien argüía que Sófocles sólo buscaba un efecto de escena en escena y no buscaba la unidad. Otros estudiosos aplicaron argumentos similares a otros autores; para una evaluación de esta tendencia véase "Tycho Wilamowitz on the Dramatic Technique of Sophocles" de Hugh Lloyd-Jones (las citas en alemán no están traducidas, pero se puede seguir el argumento principal en el texto en inglés). Los principales defensores de la interpretación de la tragedia como ritual son Christiane Sourvinou-Inwood *(Tragedy and Athenian Religion)* y Richard Seaford *(Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State);* para una introducción a este debate pueden consultarse los ensayos compilados en *A Companion to Tragedy* de R. Bushnell: "Tragedy and Ritual" de Sourvinou-Inwood (pp. 7-24), y "Tragedy and Dionysus" de Seaford (pp. 25-38).

La caracterización en la tragedia griega fue tema de muy intenso debate después de la publicación en 1978 de "Dramatic Character and Human Intelligibility" de John Gould (quien a su vez replicaba al artículo de P. E. Easterling "Presentation of Character in Aeschylus"); en el volumen editado por Christopher Pelling, *Characterization and Individuality in Greek Literature* se pueden hallar análisis del tema tanto de Easterling ("Constructing Character in Greek Tragedy", pp. 83-99) como de Goldhill ("Character and Action Representation and Reading: Greek Tragedy and its Critics", pp. 100-127); aunque se trata de una monografía académica sin traducción del griego, las pp. 13-54 del texto de J. Gibert, *Change of Mind in Greek Literature* (*Hypomnemata*, núm. 105), es un análisis muy accesible del problema de la caracterización.

Para el estructuralismo, véase *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* de J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet; *Tragedy and Civilization* de C. Segal presenta un análisis estructuralista de Sófocles; el deconstruccionismo es un impulso poderoso (aunque no el único) detrás de *Reading Greek Tragedy* de S. Goldhill; por lo que toca al neohistoricismo, la obra fundacional en relación con la tragedia es la edición de J. Winkler y F. Zeitlin, *Nothing to Do with Dionysus. Athenian Drama in its Social Context,* mientras que *History, Tragedy, Theory* de Barbara Goff es una demostración intencional del método; *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy* de Hall es un importante ejemplo que ha tenido mucha influencia (estos estudios no se autodefinían como neohistoricistas, porque éste es un término que adquirió aceptación en los estudios literarios más modernos, pero reflejan las mismas tendencias intelectuales y es conveniente referirse a ellos así). El neohistoricismo, que analiza la ideología detrás de las obras, provocó también un auge de lecturas historicistas más generales, como los ensayos incluidos en *Greek Tragedy and the Historian,* editado por Christopher Pelling. El feminismo, por su parte, ha presentado una variedad de formas: el argumento de Froma Zeitlin en "Playing the Other" de que las mujeres en la tragedia son instrumentos dentro de historias de hombres o modalidades que permiten a los hombres pensar sobre sí mismos se publicó en 1985. *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women* de Nancy Rabinowitz, *Intimate Commerce: Exchange, Gender and Subjectivity* de Victoria Wohl y *Exchange and the Maiden: Marriage in Sophoclean Tragedy* de Kirk Ormand son estudios marcadamente teóricos de las mujeres en las tragedias. *Spoken Like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama* de McClure y *Female Acts in Greek*

Tragedy de Foley también son estudios muy sofisticados pero de más sencilla lectura. Muy útil resulta el panorama que ofrece Simon Goldhill, "Modern Critical Approaches to Greek Tragedy", en *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (pp. 324-347), ed. por Easterling y Goldhill. *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama* de Francis Dunn analiza un elemento formal: la conclusión en la tragedia y los modos en que Eurípides se resiste a una interpretación fija y estable. *Narrative Drama: The Art of the Euripidean Messenger-Speech* de Irene de Jong presenta un meticuloso estudio narratológico sobre las intervenciones de los mensajeros que no son tan neutrales como pareciera. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* de Martha Nussbaum es un estudio filológico de capital importancia, mientras que *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics* de Mary W. Blundell analiza el problema ético central de la venganza en Sófocles.

The Stagecraft of Aeschylus de O. Taplin produjo un renovado interés por la escenificación de las tragedias e inspiró muchas obras especializadas; *How to Stage Greek Tragedy Today* de S. Goldhill es un análisis prescriptivo sobre escenificación moderna.

III. LOS ORÍGENES, EL FESTIVAL Y EL CERTAMEN

A) Los orígenes

Virtualmente, todo lo concerniente al origen de la tragedia es asunto de controversia: la evidencia que nos ha llegado es muy poca y los especialistas están en profundo desacuerdo sobre su veracidad. Desafortunadamente, los planteamientos más importantes sobre el origen de la tragedia se han visto enmarañados por dos consideraciones que condicionan radicalmente su interpretación: qué tan religiosa y qué tan democrática era la tragedia. Los especialistas tienden a asumir que si la tragedia comenzó como danza ritual, entonces debemos interpretarla como acontecimiento religioso; o, por otro lado, si surgió bajo un régimen democrático, entonces es muy probable que esté relacionada con valores específicamente democráticos. Ninguno de estos dos supuestos es necesariamente válido: la tragedia pudo mantener sus funciones religiosas, sociales o políticas a través del tiempo, o bien pudo adaptarse conforme cambiaban las circunstancias. Los eruditos consideran que si conocemos el origen preciso de la tragedia descubriremos puntos cruciales sobre ella y, por eso, se han dedicado exhaustivamente a investigar las soluciones posibles. No hay que olvidar que, para que la tragedia tal y como la conocemos llegara a existir, fueron necesarias tres innovaciones: primero, alguien tuvo que crear un nuevo tipo de representación en la que se

juntaran un coro y un declamador y en la que éstos se presentaran como personajes de una trama histórica o de una leyenda; en segundo lugar, la representación tuvo que convertirse en el acontecimiento central de las festividades conocidas como Dionisias de la ciudad de Atenas; en tercer lugar, fue necesario establecer reglamentos que estipularan claramente la manera de administrar y financiar el espectáculo. En teoría, estas tres circunstancias pudieron presentarse a la vez, pero ello es, más bien, poco probable.

Acerca de los orígenes de la tragedia, quizá debamos comenzar con lo que sabemos de Tespis: según el *Marmor Parium* (una célebre inscripción griega del 264-263 a.C. que registra las fechas de acontecimientos importantes, tanto mitológicos como históricos), Tespis actuó y produjo su primera obra "en la ciudad" (la piedra no es completamente legible y esta frase es sólo una suposición) entre el 540 a.C. (captura de Sardis) y el 520 a.C. (reino de Darío), el premio por dicha producción consistió en (o se relacionó de algún modo con) un macho cabrío: la palabra *tragōidós*, "el que actúa en una tragedia", significa originalmente "uno que canta en relación con un macho cabrío". La *Suda* (gigantesca enciclopedia bizantina) afirma que Tespis provenía del pueblo de Icaria en Ática y que, como autor de tragedias, era el decimosexto a partir de Epígenes de Sición, o (dependiendo de la autoridad que se siga) quizá el segundo o, incluso, el primero; por otro lado, informa que introdujo la costumbre de usar blanco de plomo para maquillar el rostro, luego introdujo una preparación de hierbas con el mismo propósito y, finalmente, máscaras de fina tela de lino; concluye esclareciendo que participó por primera vez en la sexagésima primera Olimpiada (535-532 a.C.). Este testimonio presenta varias incongruencias; el aspecto más improbable, sin em-

bargo, tiene que ver con las fechas: la cronología según Olimpiadas era un esquema artificial que databa las primeras producciones de los autores célebres anteriores a Esquilo (Frínico, Quérilo y Tespis) en intervalos artificiales de exactamente tres Olimpiadas antes del certamen entre Quérilo, Pratinas y Esquilo entre 499 y 496 a.C.[1]

Otros testimonios sobre Tespis dejan ver que durante la Antigüedad se le consideró el más probable inventor de la tragedia. Claro está que algunas veces esto se puso en tela de juicio: en relación con la ciudad de Sición, Herodoto, el historiador del siglo V, afirma (5.67.5) que los habitantes rindieron honores a su héroe Adrasto mediante "coros trágicos" hasta que el tirano Clístenes hizo que los coros se dedicaran exclusivamente a Dioniso. Este Clístenes fue abuelo del Clístenes que instituyó la democracia ateniense y gobernó a comienzos del siglo VI. Lamentablemente, no hay manera de saber si los "coros trágicos" que menciona Herodoto se llamaban así desde el siglo VI o si él los llama "trágicos" porque se parecían a la tragedia que él conocía. El Peloponeso, por su parte, también le disputa a Ática ser inventora de la tragedia: algunos eruditos antiguos atribuyen la invención de la tragedia no sólo a Epígenes de Sición sino también a Arión de Metimna, a quien Herodoto considera como el inventor del ditirambo literario (1.23). Las formas antiguas de canto coral con danza fueron precursoras de la tragedia y aquellas que se vinculaban con el sacrificio de una cabra quizá se llamaban "trágicas".

Nuestra fuente más importante para la historia de la tragedia es, de nuevo, la *Poética* de Aristóteles (1449a), y ahí jamás se menciona a Tespis. El valor de nuestro conoci-

[1] M. L. West, "The Early Chronology of Attic Tragedy".

miento sobre los orígenes de la tragedia, pues, depende de si creemos o no lo que Aristóteles sabía; su texto dice lo siguiente:

> Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación —tanto ella como la comedia; una, gracias a los que entonaban el ditirambo, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy permanecen vigentes en muchas ciudades—, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo; y después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza.
>
> En cuanto al número de actores, fue Esquilo el primero que lo elevó de uno a dos, disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al diálogo, Sófocles introdujo tres y la escenografía. Por otra parte, la amplitud, partiendo de las fábulas pequeñas y de una dicción burlesca, por evolucionar desde lo satírico, se dignificó tarde.

Este pasaje plantea algunas dificultades notorias: el ditirambo ateniense clásico ("coro cíclico"), que se representaba en las Dionisias junto con las tragedias, era un canto para un coro de cincuenta integrantes, algunos ditirambos tenían personajes y adquirían, por ende, una cualidad "dramática" (*cf.* Baquílides, 18, en donde un solista y el coro se responden mutuamente), pero muchos eruditos consideran que esto muestra la influencia de la tragedia y no al revés. Cuando Aristóteles se refiere a "los que entonaban el ditirambo", podría estar pensando en ditirambos como el que menciona Arquíloco (fragmento 120W) cuando dice: "sé cómo empezar el hermoso canto del dios Dioniso, el ditirambo, cuando mi mente está bajo el relámpago del vino".

En tales espectáculos, el cantante principal quizá entonaba versos, quizá improvisaba, y los demás respondían con un refrán. Ahora bien, toda representación que recurra a la improvisación no es sino un muy remoto precursor de la tragedia.

¿Surgiría la tragedia de un drama satírico o, más bien, de un drama mixto que luego se separó en drama satírico y tragedia? Esta pregunta es compleja: hay muchas pinturas en vasijas del siglo VI en las que los sátiros forman un coro, con o sin ninfas; también hay pinturas de coros de hombres con vestuarios diversos (jinetes de caballos, jinetes de delfines, pájaros). El sátiro del drama, sin embargo, no aparece sino hasta finales del siglo. La *Suda* afirma que Pratinas de Fliunte fue el primero en escribir dramas satíricos y que compitió contra Esquilo y Quérilo en la septuagésima Olimpiada (499-496 a.C.). La evidencia, pues, por más vaga que resulte, parece indicar que el drama satírico surgió después de la tragedia y que se desarrolló, de manera general, contemporáneo de ella. Para los modernos el nombre *tragōidós/tragōidía* sugiere un vínculo entre tragedia y sátiros (pero los sátiros del periodo arcaico y clásico eran en realidad hombres-caballo y no hombres-cabra). Una teoría antigua vincula el drama satírico con el proverbio "nada que ver con Dioniso" (que se usaba para burlarse de algo irrelevante) y afirma que el ditirambo fue originalmente dionisiaco en cuanto a su tema, pero que luego comenzó a tratar de toda la mitología y el drama satírico tuvo que introducirse para que Dioniso no fuera olvidado en su propia festividad.

Una célebre inscripción conocida como los *Fasti* enlista los ganadores anuales del coro cíclico, de la comedia y de la tragedia entre el 472 y el 328 a.C. (pero es casi ilegible);

originalmente se remontaba hasta alrededor del 501 a.C., y ésa sería probablemente la fecha en que el registro oficial de los certámenes comenzó. De cualquier modo, habría ya desde entonces muy poca evidencia real de cualquier fecha anterior (aunque Aristóteles claramente tendría a su disposición una abundancia de poesía arcaica y clásica temprana que nosotros no poseemos).

En el periodo clásico existen cuatro formas dramáticas claramente distinguidas: coro cíclico, drama satírico, tragedia y comedia. Probablemente no evolucionaron en una secuencia tan nítida como nos gustaría imaginar. Por ejemplo, los coros de animales son una clara reminiscencia de los coros de la comedia del siglo V pero no usan el atuendo acolchado que caracteriza a la comedia clásica (y que es similar pero no idéntico al vestuario que se puede apreciar en las vasijas del grupo Komast provenientes de Corinto y Ática). No hay ninguna razón para suponer que cada forma de danza coral del siglo VI tuviera un descendiente —o sólo uno— en el siglo V. Las formas ciertamente evolucionaron, unas en relación con las otras, y conforme se iban institucionalizando necesitaron adquirir una definición para el certamen; así, algunos rasgos que se excluían de un género pasaban a ser adoptados por otro y luego lo definían.

La fecha de la instauración de la festividad es también asunto de discusión: se supone que surgió como celebración a Dioniso de Eléuteras (un pueblo de la frontera entre Ática y Beocia que se unió a Atenas para evitar la dominación de Tebas y se incorporó al Ática). Se creía que la imagen de Dioniso que se colocaba en el templo (en el precinto sagrado del teatro) provenía de Eléuteras. Ahora bien, Eléuteras no fue una de las jurisdicciones áticas definidas por las reformas de Clístenes en 308-307 a.C., de manera que al-

gunos especialistas consideran que la festividad debió instaurarse después de esa fecha, mientras que otros consideran que Eléuteras podía haberse aliado a Ática y enviar la estatua antigua como un gesto de esa alianza, pero no por ello necesariamente fue anexada.[2]

Al final, resulta difícil saber si la tragedia tendría mucha relación con Dioniso; aun así, el coro presentaba sus cantos y danzas en un espacio donde había un altar. Recuérdese que los espacios designados para la danza en la Grecia antigua no exigían un altar: no se menciona ninguno, por ejemplo, en la descripción que hace Homero del piso de baile en el escudo de Aquiles en la *Ilíada* (19.590-19.606). El altar bien pudo haber sido un elemento accidental en la tragedia (el ditirambo, en cambio, consistía en un coro de cincuenta personas que tomaba el altar como su centro); sin embargo, era un elemento presente y visible, un recordatorio de las relaciones entre los hombres y los dioses.

La tragedia fue una invención deliberada, una idea brillante. Los griegos arcaicos tenían una tradición muy establecida de canto coral que rememoraba a los héroes del pasado; algunos de estos cantos, como sabemos por los fragmentos de Estesícoro, incluían, junto con la narración, la recitación directa de algún personaje. Por otro lado, los rapsodas, que recitaban los poemas homéricos y eran una figura muy común, probablemente harían algún esfuerzo especial por actuar como aquel personaje cuyo prolongado discurso recitaban (recuérdese que esos largos discursos constituyen una buena parte de toda la poesía épica). Fi-

[2] G. Anderson, *The Athenian Experiment. Building an Imagined Political Community in Ancient Attica, 508-490 a.C.*, pp. 179-184; W. R. Connor, "City Dyonisia and Athenian Democracy", pp. 7-32; R. Buck, *A History of Boeotia*, pp. 99-113.

nalmente, había coros que usaban disfraces (de animales o, quizá, también de sátiros). Alguien, pues (presumiblemente Tespis), decidió combinar el verso recitado con el canto coral: en vez de usar un narrador que se tornara de pronto personaje, decidió que el recitador representara directamente al personaje y que se obviara la narración (la palabra griega para "actor" es *hypocritês,* que significa "el que responde", "el intérprete", pero esta palabra no puede decirnos nada realmente sobre el origen de la tragedia, pues no sabemos exactamente cuándo comenzó a usarse); ese alguien también decidió hacer uso de máscaras para que la interpretación fuera más convincente. Aunque sólo puede ser una especulación, hay razones para pensar que nuestro inventor pudo decidir también que la representación fuera más digna, menos burlesca, y, así, dispuso que el coro, aunque con vestuario, estuviera formado por seres humanos y no por animales. Las tradiciones de canto coral que la tragedia adaptó eran rituales, pero las partes habladas no lo eran.

La literatura griega asocia formas literarias específicas con dialectos específicos. Así, por ejemplo, los poetas épicos empleaban una forma especial de la lengua que ya nadie hablaba. El dialecto que se empleaba en las partes habladas de la tragedia era una forma poética del habla cotidiana de Atenas; las partes cantadas, en cambio, cambiaban la *ē* larga del ático (η) por la *ā* larga (ᾱ) que caracterizaba a la familia dórica de los dialectos griegos, marcándola, así, de manera indiscutible, aunque sólo fuera superficialmente, como parte de la tradición griega de poesía coral que era predominantemente dórica: esta distinción entre las partes habladas y cantadas de la tragedia prueba cuán deliberada y consciente debió ser su creación.

Aunque no nos ha llegado ninguna obra que tenga un solo actor, *Las suplicantes* de Esquilo consta de una sola escena en la que los actores hablan entre sí (esto llevó en su momento a los estudiosos a afirmar que se trataba de la obra más antigua de Esquilo, hasta que un papiro reveló que Esquilo venció a Sófocles con la tetralogía de la que esta tragedia es parte). Al desarrollarse la tragedia, los actores empezaron a interactuar cada vez más entre sí y el papel del coro fue disminuyendo. Al principio la intervención del actor debió tener un poderoso efecto, en parte por cómo cambiaba al coro, que no seguía ya un solo canto como en otras representaciones dramáticas, sino que continuamente se adaptaba y modificaba sus ritmos y melodías. Así pues, la tragedia fue un espectáculo innovador y debió resultar asombroso; combinaba los mejores rasgos de la recitación rapsódica de la épica con el canto lírico coral, y ofrecía danzas, vestuarios, una vívida y refrescante representación de las leyendas tradicionales (que suscitaba una reacción emocional intensa) y, además, presentaba en cada ocasión una historia nueva: no es sorprendente que los atenienses la adoptaran como un componente oficial de una festividad cívica tan importante.

Sin embargo, es muy poco probable que hayan instituido un certamen tan notorio en un género recién inventado que aún no había sido probado. Tespis es una figura nebulosa, puede ser leyenda pura (el nombre significa "inspirado por la divinidad" y es el epíteto que reciben los recitadores épicos en Homero: o bien fue un nombre adoptado conscientemente para la actividad profesional, o el padre de Tespis quería que su hijo fuera poeta). Sistemáticamente se asocia a Tespis, no obstante, con lo rural, especialmente con el pueblo de Icaria o Icarión, y los testimonios que afirman que la tragedia co-

menzó como una festividad rural que posteriormente sería traída a la ciudad tienen una credibilidad inherente.

Quérilo es una figura tan vaga como Tespis, aunque sí fue un personaje histórico; el único título que nos ha llegado de sus obras es *Álope.* La heroína con este nombre pertenece a la mitología de Eleusis, un pueblo de Ática (su padre, Cerción, la mató después de que diera a luz a un niño cuyo padre era el dios Poseidón).

Pratinas de Fliunte (Fliunte es una pequeña ciudad-Estado del Peloponeso) pasó a la historia como el inventor del drama satírico, y un fragmento extenso de un canto (quizá no proveniente de un drama) se queja del excesivo predominio del *aulós* sobre los cantantes. Sus títulos de tragedias son *Dimenas* o *Cariátides* (éstos eran coros femeninos de Esparta), *Perseo* y *Tántalo.* Todos sus textos conocidos son de tema musical, porque los fragmentos que nos han llegado provienen todos de tratados de música. Así las cosas, para términos prácticos, el primer poeta trágico del que realmente conocemos algo es Frínico.

Actualmente se recuerda a Frínico por haber compuesto dos tragedias con tema histórico reciente: la primera es *La toma de Mileto,* que rememoraba la caída de Mileto a manos de los persas en 494 a.C. durante la revuelta jónica que los atenienses habían apoyado; Herodoto (6.21) dice que Frínico recibió una multa por recordarles a los atenienses sus infortunios. La segunda es *Las fenicias,* que trataba de las guerras médicas y se ambientaba en Persia. Sus demás obras, no obstante, fueron mitológicas: *Las mujeres de Pleurón* (la historia de Meleagro), *Los egipcios* y *Las danaides* (como *Las suplicantes* de Esquilo, sobre los descendientes de Ío), *Tántalo*, *Anteo* (un gigante derrotado en lucha contra Heracles) y *Alcestis.* Aristófanes fue un admirador de Frínico

(cosa que, por sí misma, ya es interesante, pues Aristófanes era muy joven en 427 a.C. y no pudo haber visto las primeras producciones de Frínico). Los elementos de la coreografía de Frínico eran memorables: Aristófanes escribe en un pasaje (*Las avispas,* 1525-1527): "Haced virar vuestros pies rápidos. Alzad la pierna como Frínicos y los espectadores os mostrarán su admiración", y está comprobado que algunos de sus cantos seguían entonándose todavía a finales del siglo.

B) El festival

Sin importar los posibles orígenes rituales de la tragedia, en la práctica ateniense clásica la tragedia estaba completamente inserta en el festival de las Dionisias Urbanas. Esta festividad tenía lugar a finales de marzo o en abril, después del comienzo de la temporada de navegación, y representaba una ocasión en la que los atenienses mostraban a todo el mundo griego los esplendores de su ciudad. Antes de que se iniciara el festival propiamente dicho, el poeta, los actores y el coro hacían una presentación, ataviados de guirnaldas pero sin máscaras, en un acto llamado proagón, en el que se mostraban las obras que presentarían. A partir del 444 a.C. este acto tenía lugar en el Odeón, adyacente al teatro (no sabemos dónde se hacía antes de que se construyera el Odeón, o si en verdad se hacía). Antes del festival (o en su exacto comienzo), la estatua de Dioniso se llevaba a una pequeña capilla en la Academia, fuera de la muralla, en el camino a Eléuteras, y se devolvía con toda formalidad al teatro en una procesión de antorchas. Para las funciones se colocaba en el interior del teatro mismo.

Había también una procesión formal de sacrificio, probablemente en la mañana del primer día del festival; ésta

incluía el sacrificio de un toro y de otros animales, y los hombres que financiaban las representaciones dramáticas y ditirámbicas desfilaban con atuendos magníficos y elaborados; la carne de los animales sacrificados se distribuía entre los ciudadanos, de manera que los festivales también podían convertirse en festines. Como era común en toda procesión en honor a Dioniso, no faltaban las grandes figuras de falos erectos que se llevaban sobre postes (los *phalloi*); luego tenían lugar las funciones dramáticas: tres secuencias de tres tragedias y un drama satírico, cinco comedias y, finalmente, diez coros cíclicos entonados por adultos, así como otros diez entonados por jóvenes. El programa más simple abarcaría unos cinco días, con las tragedias o los coros cíclicos primero y luego las comedias. No se sabe a ciencia cierta el acomodo preciso dentro del programa, pero lo cierto es que se empezaba con la tragedia. Antes de que se iniciaran las obras, había algunas ceremonias de tipo patriótico: durante el periodo del imperio ateniense (periodo del cual provienen todas las tragedias que nos han llegado, con excepción de *Reso*) se exhibían en el teatro los tributos que aportaban los aliados de Atenas. Los hijos de aquellos que habían muerto defendiendo a Atenas eran sostenidos por el Estado y, cuando alcanzaban la madurez, un heraldo los llevaba con armadura frente al pueblo, hacía una proclama deseándoles buena fortuna y los invitaba a sentarse en los asientos frontales del teatro. En este festival la ciudad también podía hacer anuncios públicos importantes, incluyendo los honores a quienes habían prestado un servicio extraordinario a la ciudad. También se hacía otra suerte de proclamas que no tenían trascendencia pública: algunos anunciaban honores recibidos en sus distritos, o en otras ciudades; a veces se anunciaba también la manumisión de esclavos. Como el pú-

blico del teatro era la más grande congregación en Atenas de todo el año, era natural que la gente aprovechara esta ocasión para anunciar las cosas que merecían la mayor publicidad posible. Los diez generales, asimismo, hacían libaciones en el altar dentro del mismo teatro.

Es difícil evaluar hasta qué grado todo este despliegue influía en el modo en que una tragedia llegaba a su público. Pudo ser, como sugiere Simon Goldhill, que existiera tensión entre los valores patrióticos de las proclamas (por ejemplo, con los huérfanos de la guerra, o con los anuncios de honores cívicos) y el cuestionamiento de tales valores que a menudo se da en las tragedias.[3] Sin embargo, es evidente que las obras dramáticas eran una exhibición tan importante para la grandeza de Atenas como lo eran las otras ceremonias.

Esta cuestión lleva a otra más: ¿cuándo se convirtió la tragedia en parte integral del programa de las Dionisias Urbanas? Hasta hace poco, los estudiosos, basándose en el *Marmor Parium,* consideraban que la tragedia se había incorporado al festival en el siglo VI, durante el gobierno de Pisístrato. De ser así, la tragedia entraría considerablemente antes que los rituales patrióticos y (asunto más importante) no sería un producto de la democracia. Sin embargo, así como muchos estudiosos dudan que Aristóteles tuviera un conocimiento real de la tragedia anterior al siglo V, algunos han advertido que todas las fuentes que ofrecen información sobre la tragedia anterior a los registros del 502-501 a.C. sólo especulan. Por ello, muchos opinan que la tragedia empezó cuando comenzaron los registros (esto es, bajo la democracia). La sección perdida de la inscripción conoci-

[3] S. Goldhill, en J. J. Winkler y F. Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysos. Athenian Drama in Its Social Context,* pp. 97-129.

da como los *Fasti* no se remontaba más allá de *ca.* 502 a.C. y su encabezado (que se ha conservado parcialmente) aclara que registraba las victorias desde el inicio de la tragedia.

Ahora bien, sin importar cuándo se haya instituido, el certamen trágico era mucho menos "democrático" que el certamen ditirámbico. En el certamen de ditirambos, cada una de las diez "tribus" en que la constitución de Clístenes había dividido a la ciudadanía ateniense tenía su coro de adultos y de jóvenes, cada uno de ellos con cincuenta participantes; todos debían ser integrantes de la tribu y debían tener un corego que asumía los gastos y que también pertenecía a la tribu. Las inscripciones que registraban los nombres de los vencedores no incluían el nombre del poeta, por más que a inicios del siglo V ya participaban algunos poetas muy famosos. Cuando se instituyó el certamen ditirámbico, el sistema de diez tribus tenía menos de diez años de instaurado y, evidentemente, estas disposiciones buscaban promover la identificación de los ciudadanos con su tribu.

El certamen trágico, por su parte, no podía ser más diferente: tenía muchos menos participantes, y los que se enfrentaban eran poetas y coregos que no representaban a nadie más que a sí mismos; el registro de los vencedores daba los nombres de los poetas y de los coregos junto con los títulos de las obras. No hay ninguna explicación ritual o política por la que el número de competidores debiera ser tres; todo parece indicar, más bien, que era una decisión práctica relacionada con el número de representaciones ideales, los competidores necesarios para generar un certamen entretenido, los poetas buenos que existían y los coregos disponibles cada año para financiar el espectáculo. La combinación del ditirambo y la tragedia en el festival refleja, como en un microcosmos, las tensiones del mismo sistema democrático

—que necesitaba, por un lado, proclamar su igualitarismo, atraer y premiar la excelencia, pero quería, por otro lado, aprovechar al máximo los recursos de los más ricos sin distanciarlos—. También hay un equilibrio entre interés local y panhelénico: los poetas ditirámbicos no siempre eran atenienses pero el premio siempre lo recibía un ateniense. El premio por la tragedia, en cambio, a veces lo ganó Pratinas de Fliunte o Aristarco de Tegea o Ion de Quíos.

En 442 a.C. la tragedia fue añadida al programa de las Leneas, un festival invernal para Dioniso. Se representaban dos tragedias de cada uno de dos poetas (al menos en el siglo v) y no había dramas satíricos. Parece ser que aunque para los poetas cómicos la distinción era muy poca entre ganar en las Leneas o en las Dionisias, para los poetas trágicos las Dionisias tenían mucho mayor prestigio. Entre otras cosas, porque el público de las Leneas era exclusivamente ateniense, no estaba ahí ningún representante de los aliados y la temporada de navegación aún no comenzaba. El *Simposio* de Platón está ambientado precisamente en una reunión que celebra la reciente victoria de Agatón en las Leneas del 416 a.C.

Además, había otros festivales rurales: cada *dēmos* —la unidad más pequeña de gobierno en Ática (originalmente pueblos y vecindades)— ponía tragedias en sus Dionisias rurales o en otras festividades. La evidencia de esto corresponde, en su mayor parte, al siglo IV a.C.; estas funciones a menudo repetían obras que habían tenido éxito en las festividades más importantes. Aun cuando el teatro de Dioniso era grande, no podía ni remotamente dar cabida a todo el público potencial, por lo que muchos querrían ver una obra de la que se estuviera hablando y que no habían podido ver; otros tantos querrían sencillamente volverla a ver. En la

República de Platón (475d), Glaucón se refiere a la gente que "corre a las Dionisias y no se pierde ni las de la ciudad ni las rurales, como si pusieran en renta sus oídos para poder oír cada coro"; pero estas festividades secundarias también podían ser la ocasión para estrenar obras de poetas que aún no habían conseguido tener un público en la ciudad. La tragedia ateniense interesó a los griegos fuera de Atenas, de manera que, a comienzos del siglo V, empezaron a darse representaciones en varias ciudades de manera regular (y ya no sólo cuando algún rey poderoso decidía patrocinar a un poeta).

Después de la muerte de Esquilo, se aprobó un decreto por el cual todo aquel que quisiera producir obras de este dramaturgo recibiría un coro y, así, hubo una producción de *Las coéforas* a finales de la década de 420. A partir del 386 a.C. se montaban "obras viejas" en las Dionisias: evidentemente Eurípides era el más popular; también hay noticia de puestas en escena de obras de Sófocles; la obra de Esquilo parece haber sido más reverenciada que montada.

C) Financiamiento y certamen

Como otros actos patrocinados por el Estado, las tragedias se producían en el contexto de un certamen. El sistema requería reglas rigurosas: un poeta trágico tenía primero que presentar una solicitud ante el magistrado que se encargaba del festival, el arconte. No sabemos muy bien cómo seleccionaba las tragedias, pero un pasaje de Platón (*Leyes* 7.817d) sugiere que los poetas leían extractos de sus obras. Los poetas trágicos no tenían que ser atenienses, y sabemos de algunos muy exitosos que no lo eran. El arconte también tenía la obligación de designar a los coregos. *Chorēgós* signi-

fica, literalmente, "líder del coro", pero en Atenas los *chorēgoí* eran responsables de pagar el coro (los ensayos, el vestuario, probablemente también al músico que tocaba el *aulós*, el acompañamiento y los extras que requería la obra). El arconte tenía que encontrar coregos tan pronto como asumiera su cargo, pues se suponía que tenían que ser los hombres financieramente más capaces para asumir los gastos y, a menudo, los elegidos objetaban, sugerían a alguien más, y de ahí se derivaba una larga negociación de tipo legal. Para un buen espectáculo se necesitaba mucho dinero: tenemos noticias de gastos de 25 a 30 minas (el ditirambo, con cincuenta cantantes, costaba aún más, aunque cada individuo tendría un pago considerablemente menor que los doce o después quince cantantes del coro trágico).

El financiamiento de la tragedia era verdaderamente excepcional: la ciudad pagaba a los actores, dos en el periodo inicial, tres posteriormente, y también a los poetas, aunque no sabemos cuánto. El sistema de los coregos era la manera en que la democracia readaptaba la tradicional competencia entre los aristócratas para su propio beneficio. Un hombre acaudalado podía adquirir prestigio y allegarse la buena disposición de sus conciudadanos si gastaba considerablemente en estos eventos. El famoso político Temístocles fue corego de Frínico en 476 a.C. para *Las fenicias*, una obra sobre la derrota de los persas (derrota en la que Temístocles había tenido la más importante participación militar); seguramente lo hizo como voluntario. Pericles, de joven, fue corego para la producción que incluyó *Los persas* de Esquilo en 472 a.C.; sin importar su interés político en relación con las obras patrocinadas, es innegable que buscaba promoverse a sí mismo. No sabemos de otros famosos que hayan sido coregos posteriormente.

La ciudad le pagaba a los actores y el certamen exigía que cada poeta recibiera los mismos recursos. En las primeras obras de Esquilo hubo dos actores y en la *Orestíada* y obras posteriores, tres; esto quiere decir que los actores asumían papeles múltiples y tal restricción significaba que sólo tres personajes podían estar participando en escena al mismo tiempo. Los extras ayudaban enormemente a resolver la acción dramática dentro de estos límites: un actor que tenía una parte hablada en una escena podía, después de su parlamento, salir, cambiarse la máscara y el vestuario para volver a entrar como otro personaje, mientras que su personaje anterior, actuado por un extra con la máscara y el vestuario correspondiente, seguiría estando en escena (siempre y cuando no tuviera algo que decir). Los extras también eran comparsas (es frecuente que un rey en una tragedia de pronto se dirija a un sirviente cuya presencia no se había notado antes); los personajes de alto rango siempre tenían su séquito, así que la abundancia de extras debió elevar los costos de la obra.

A menudo los papeles dobles de los actores suscitaban combinaciones interesantes: en *Las traquinias* de Sófocles, por ejemplo, el mismo actor que representaba a Deyanira (la esposa que mata a Heracles con un veneno pensando que se trata de un filtro amoroso) luego tenía que representar al propio Heracles. No sabemos, sin embargo, si el público notaría que el actor detrás de la máscara y el vestuario era el mismo que antes había representado a otro personaje; una voz potente y hermosa era un requisito para todo actor, pero las fuentes nunca aclaran si los actores intentaban simular diferentes voces según sus diferentes papeles.

Los poetas trágicos eran directores y productores de sus propias obras aunque el coro tenía su propio instructor (al

menos para las producciones más tardías); en los inicios de la tragedia, seguramente los poetas también eran actores. A partir del 449 a.C. empezó a haber cierta demanda de actores trágicos, de modo que la actuación se profesionalizó. Sólo el primer actor, el protagonista, competía por el premio, aun cuando en las tragedias ya posteriores el segundo y el tercero de los papeles podían resultar extremadamente demandantes. Tenemos noticia de relaciones especiales entre ciertos poetas trágicos y ciertos actores individuales, lo que significa que, antes de la instauración del premio para actores, los poetas contrataban a sus propios protagonistas, después sería el arconte quien distribuiría aleatoriamente los papeles. En el siglo IV cada poeta trágico que participaba en las Dionisias recibía tres actores para cada tragedia, pero en el siglo V parece ser que el mismo actor actuaba una tetralogía completa.

El sistema para evaluar la competencia en las *Dionisias* era muy complejo: las diez tribus en que se dividía la ciudadanía proponían a los jueces: los nombres se consideraban con detenimiento y luego se colocaban en rótulos en jarrones sellados (uno por cada tribu); estos jarrones se abrían sólo en el teatro poco antes de la función y así quedaba constituido el jurado. La reconstrucción más fidedigna del sistema de votación sobre las obras es la siguiente: después de una función los jueces depositaban su voto en una urna eligiendo tan sólo un ganador. Primero se sacaban cinco votos y se leían públicamente; si alguna compañía tenía cuatro o más votos, ganaba; si ninguna alcanzaba esa cifra se iban sacando votos, uno por uno, hasta que surgiera un ganador. Si el segundo lugar era un empate, el reconocimiento se otorgaba a la compañía que hubiera recibido primero el número requerido de votos o, a veces, se hacía otra vo-

tación. Este sistema provocaba que a menudo (aproximadamente el dieciocho por ciento de las veces) el ganador no fuera quien había recibido más votos.[4]

Aunque el elemento de suerte permitía referirse a la intervención del dios, dejar las decisiones a los dioses no era una costumbre muy ateniense. En los procesos legales, por ejemplo, Atenea tenía un voto de desempate (pero siempre favorecía al defensor); los oficiales públicos se elegían por azar para asegurar que representaran a ciudadanos comunes y corrientes, mas no porque se requiriera la intervención divina. El sistema de evaluar las tragedias, entonces, tenía una fundamentación interesante: si los poetas trágicos se hubieran resentido por perder continuamente o si los poetas más jóvenes hubieran considerado que no tenían ninguna oportunidad frente a los grandes favoritos, el festival habría fracasado (hay que considerar que el número de poetas potenciales no era ilimitado). Tanto Esquilo como Eurípides murieron lejos de Atenas y, según las viejas tradiciones biográficas, se apartaron por resentimiento tras perder en un certamen o por haberse sentido injustamente tratados (aunque en ninguno de ambos casos hay razones para pensar que planeaban quedarse indefinidamente en ese otro lugar). El elemento del azar era suficientemente limitado como para que la victoria siguiera teniendo mérito, pero, a la vez, era suficientemente amplio como para mitigar los enojos de las grandes personalidades. Cada tres o cuatro años había un vencedor que nunca había ganado antes.

[4] C. W. Marshall y S. van Willigenburg, "Judging the Athenian Dramatic Competitions".

D) El teatro y sus convenciones

Según nuestras fuentes —que, como siempre, no son de entera confianza— el teatro de Dioniso se construyó en la ladera suroriental de la Acrópolis después de que el sitio antes usado en el ágora fuera derruido entre el 500 y el 496 a.C. Esto, por supuesto, puede ser cierto, pero también es probable que la ciudad hubiera preferido un recinto que pudiera acomodar un inmenso público para disfrutar de un espectáculo en el que invertía tantos recursos.

El espacio para la escena en el teatro griego antiguo se llamaba orquesta (*orchēstra*, es decir "un lugar para la danza"); los requerimientos esenciales para una tragedia eran: un lugar para que el coro cantara y bailara, un espacio para los actores, un espacio donde los actores pudieran cambiar sus máscaras y vestuario, entradas y salidas laterales y los asientos de los espectadores (la naturaleza de este último espacio no presenta ninguna controversia: había bancas de madera en la ladera de la Acrópolis). Ha habido, sin embargo, un debate interminable sobre la forma, o la figura, del teatro. El teatro de Dioniso se reconstruyó repetidamente y del siglo v a.C. tan sólo nos han llegado unas pocas piedras colocadas en arco (el significado de estas piedras también se debate sin cesar); los arqueólogos e historiadores del teatro no pueden ponerse de acuerdo si el auditorio tenía forma circular o trapezoidal, y si el espacio para la danza o la actuación era circular o rectangular.[5] Los argumentos tienden a fundarse en las analogías con otros teatros pero no se está de acuerdo en cuál debe ser el modelo por juzgar: por ejem-

[5] Circular: D. Wiles, *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning;* rectangular: R. Rehm, *Greek Tragic Theatre.*

plo, en el *dēmos* ático de Tóricos se excavó un teatro rectangular cuya forma del siglo V no se vio alterada por remodelaciones posteriores (este teatro podía albergar a más de dos mil espectadores); sin embargo, resulta claro que debió ser también un espacio de usos múltiples (reuniones, rituales, así como funciones y representaciones de todo tipo) y parece que se adaptó a los edificios que ya existían en ese sitio. Todos los teatros que conocemos presentan este tipo de inconvenientes cuando queremos tomarlos como modelos: su figura exacta depende del uso del edificio, de las ventajas y desventajas del terreno y de qué estructuras preexistentes debían mantenerse en su lugar. Los teatros del siglo IV a menudo tienen una orquesta circular y dado que las funciones ditirámbicas tenían una gran importancia en el teatro de Dioniso, una orquesta circular parece probable. No obstante, es importante recordar que a ciencia cierta no lo sabemos.

El escenario es otro problema: resulta claro que se acostumbraba la interacción física entre actores y coro, por eso la mayoría de los eruditos cree que en el periodo clásico había un escenario bajo. En los comienzos, detrás del escenario había una tienda, pero ya para la *Orestíada* de Esquilo en 458 a.C. hubo un edificio (la palabra griega para edificio en el escenario significa literalmente "tienda"). En *Los persas* de Esquilo el escenario es un lugar de encuentro al aire libre y el palacio se halla a suficiente distancia para que la reina pueda hacer su primera entrada en un carro tirado por caballos, mientras que en *Agamenón* la casa resulta tan importante que se convierte, en términos prácticos, en un personaje de la obra. El edificio se convirtió rápidamente en un elemento integral del escenario trágico: en *Agamenón* la tragedia empieza con el vigía que habla desde el techo de

la casa; cruzar el umbral representaba siempre una acción funesta, un cambio de destino. Había, por otro lado, dos pasillos relativamente largos (llamados *párodos*), uno a cada lado del escenario; por éstos entraba el coro y, justo porque eran largos, el coro o el personaje en escena a menudo anunciaban una nueva llegada mucho antes de que el personaje apareciera.

Muy pronto se desarrollaron herramientas y aparejos especiales para el escenario, que tenían sus propias convenciones: puesto que la locación debía ser al aire libre, se ideó una plataforma con ruedas, llamada *ekkýklēma,* que podía ser impulsada al abrir la puerta central del edificio; por convención, se suponía que los actores y la escenografía que se hallaban sobre el *ekkýklēma* se encontraban aún dentro del edificio del que salían, sólo que ahora se hacían visibles para el público. En *Las Euménides* se usa el *ekkýklēma* para mostrar el interior del templo de Apolo en Delfos con las horrendas Furias asediando a Orestes, y en el *Áyax* de Sófocles sirve para ver el interior de la tienda de Áyax (donde lo vemos sentado, rodeado del ganado que ha matado); lo que se ve al mirar dentro de un edificio en una tragedia *nunca* es agradable. El otro célebre dispositivo era la *mēchanḗ,* la "máquina", una polea que permitía a los dioses aparecer en el aire o a Belerofonte volar montado sobre Pegaso. Un *deus ex machina* es un dios que baja volando hacia el escenario para ofrecer una solución final a la tragedia. Los dioses también podían aparecer en el *theologeîon,* una plataforma levantada arriba del techo.

Por otro lado, lo que se podía mostrar en el escenario tenía restricciones precisas. En primer lugar, la violencia ocurría siempre fuera del escenario (en el *Agamenón* de Esquilo, el asesinato ocurre en el interior del edificio y el pú-

blico sólo oye los gritos de Agamenón); en segundo lugar, rara vez había un cambio de escena (en las tragedias que nos han llegado, sólo en *Las Euménides* se traslada la escena de Delfos a Atenas y en *Áyax* de Sófocles cambia el espacio: primero, frente a la tienda de Áyax, luego, un rincón solitario a la orilla del mar; en ambos casos el coro abandona la orquesta y luego reingresa, pero estos casos son lo inusual). Normalmente, las acciones que ocurren fuera del escenario (como la violencia) deben ser reportadas: en *Heracles* de Eurípides, el coro y el público escuchan los gritos de Anfitrión cuando Heracles, vuelto loco, ataca a su propia familia, luego el mensajero sale del interior de la casa para narrar con detalle lo ocurrido. En la mayoría de las tragedias llega un mensajero que relata al coro y a los otros personajes las acciones que ocurrieron fuera de escena, como el mensajero en *Medea* de Eurípides que relata a Medea cómo su veneno ha matado a la prometida de Jasón y al rey Creonte o, por ejemplo, como el mensajero de *Edipo rey* de Sófocles que llega para narrar al coro cómo Yocasta se suicidó y Edipo se sacó los ojos.

El tiempo que transcurre mientras interviene el coro es un periodo indeterminado, a veces pueden ser días. En *Agamenón*, por ejemplo, el coro apenas duda de que una señal encendida por los atalayas realmente indique la caída de Troya, cuando Clitemnestra ve al mensajero que se acerca (493-494). Aun así, la representación trágica siempre se percibe como continua, y tenemos tragedias, como *Áyax* de Sófocles o *Medea* de Eurípides, en las que específicamente se aclara que toda la acción ocurre en un día.

E) Biografías y fechas

Esquilo, Sófocles y Eurípides no dominan el género sólo por el accidente de haber sido autores cuyas obras sobrevivieron: los tres tuvieron carreras largas y prolíficas. Después de estos "Tres Grandes", los más famosos poetas trágicos del alto clasicismo fueron Ion de Quíos y Agatón. Ion escribió, al parecer, treinta o cuarenta obras (algunas eran dramas satíricos), pero sólo doce sobrevivieron para la erudición griega posterior. Agatón realizó su primera producción para las Leneas del 416 a.C., pero murió mientras visitaba la corte del rey Arquelao de Macedonia en el 405 a.C. Esto quiere decir que los Tres Grandes compusieron la parte sustancial de todas las tragedias del siglo v.

Estos tres poetas se hallaban en una posición especialmente favorable para convertirse casi instantáneamente en autores canónicos. Esquilo empezó a producir a principios del siglo v, Sófocles y Eurípides murieron ambos en 406 a.C., justo antes de la caída de Atenas tras la Guerra del Peloponeso. Así, los Tres Grandes florecieron precisamente en el periodo del gran auge de Atenas y estaban, pues, perfectamente capacitados para representar el más alto prestigio ateniense; además, los tres fueron ciudadanos atenienses.

En general estamos bastante a salvo de la tentación de hacer conexiones simplistas entre la vida de los poetas y sus obras porque sabemos muy poco de sus vidas. De Esquilo sabemos que provenía de Eleusis y que peleó contra los persas en las batallas de Maratón y Salamina; sabemos que su hermano Cinegiro fue muerto en Maratón; sabemos que compuso una obra para conmemorar la fundación de la ciudad de Etna por Hierón, tirano de Siracusa en Sicilia y

que, probablemente, viajó a Sicilia para producir la obra. Hacia el final de su vida volvió a Sicilia y murió en Gela. Tanto su hijo Euforión como su sobrino Filocles fueron exitosos poetas trágicos.

Esquilo compuso a menudo (pero no siempre) sus obras en tetralogías, en las cuales cada obra representaba un episodio de una historia mayor. La *Orestíada* se compone de las tres tragedias que nos han llegado y el drama satírico *Proteo* (que no nos ha llegado y trataba de las aventuras de Menelao en Egipto a la vuelta de Troya). Los estudiosos a menudo dejan de lado el drama satírico y se refieren a estas tragedias como "trilogías". De las otras obras que se preservaron de Esquilo, *Los persas* no era parte de una secuencia, pero tanto *Las suplicantes* como *Los Siete contra Tebas* sí. Los poetas trágicos posteriores parecen haber escrito sus tragedias para las Dionisias en secuencias sólo ocasionalmente. Eurípides en 415 a.C. produjo en secuencia *Alejandro*, *Palamedes* y *Las troyanas* (esta última nos ha llegado) y tenemos noticia de algunos títulos de autores menores que parecen formar parte de trilogías. El abandono de la tetralogía fue quizá una decisión fundamentalmente poética: tanto la *Orestíada* como la trilogía de Edipo a la que pertenece *Los Siete contra Tebas* mostraban los efectos de una maldición familiar a través del tiempo y estudiaban la interacción entre el libre albedrío y un destino heredado. Los posteriores autores trágicos, aunque normalmente sugieren que detrás de la acción se desarrolla una maldición familiar, no suelen enfatizar ese tema.

De la vida de Sófocles sabemos un poco más por dos razones: ocupó importantes cargos públicos, y su conocido Ion de Quíos escribió un libro sobre gente famosa, del que nos llegó un pasaje largo sobre Sófocles en la isla de Quíos.

Sófocles nació a mediados del 490 a.C. en el pueblo de Colono (situado a la salida de las murallas de Atenas); realizó su primera producción y obtuvo su primera victoria en 468 a.C. (en competencia contra Esquilo); siguió teniendo una carrera excepcionalmente exitosa (nunca obtuvo un tercer lugar en un certamen) y fungió como tesorero público en 443-442 a.C.; los tesoreros eran responsables de recibir el tributo de los aliados de Atenas, de dedicar un porcentaje a la diosa Atenea (la sexagésima parte del total) y de desembolsar los fondos cuando lo autorizaba la asamblea; era un puesto de muy alta responsabilidad y su subsecuente elección como general debe indicar que los atenienses consideraban a Sófocles un hombre honesto y un administrador competente.

En la reunión en la isla de Quíos que describe Ion (que quizá tuvo lugar mientras Sófocles reclutaba refuerzos para el bloqueo ateniense de Samos), Sófocles se las ingenió para engañar a un esclavo, un bello muchacho, para que se acercara lo suficiente y le diera un beso; tras hacerlo, comentó que era un mejor "estratega" de lo que opinaba Pericles. En esa misma reunión, citó un verso del poeta trágico Frínico para alabar la belleza del joven y cuando un "maestro de las letras" se quejó de la descripción que Frínico hacía de las mejillas de un bello muchacho porque las llamaba "rojas" y un pintor jamás hubiera usado ese color, Sófocles citó a Homero, a Píndaro y a Simónides para probar que los poetas y los pintores no siguen las mismas reglas. Todos rieron pero Sófocles se mostró molesto por la práctica (sofística) de querer hacer gala de la agudeza personal buscando errores en los poetas más célebres. Ion afirma que Sófocles era muy divertido e ingenioso con algo de vino, pero que en política no se mostraba ni más activo ni más astuto

que cualquier ateniense de clase alta. Por lo que toca al esclavo y el beso, sabemos que Sófocles sentía una profunda atracción tanto por las mujeres como por los hombres. Su hijo, Iofonte, fue un poeta trágico exitoso que llegó a competir con su padre y el hijo de su hijo ilegítimo, Aristón, llamado Sófocles el Joven, también fue un poeta trágico.

Hacia el final de su vida, Sófocles fungió como comisionado especial para proponer cambios constitucionales después del desastre siciliano: el proyecto fue todo un fracaso, los comisionados sólo abrieron la posibilidad de un golpe de Estado oligárquico. Semejante episodio, sin embargo, no parece haber dañado en lo absoluto su inmensa popularidad: en resumidas cuentas, Sófocles fue el símbolo de todo lo mejor de Atenas en el periodo que le tocó vivir.

Eurípides nació alrededor del 480 a.C. y, aparentemente, nunca tuvo un cargo público. La tradición biográfica lo pinta como el exacto opuesto de Sófocles en todos los sentidos: socialmente disfuncional, prefería la soledad; sexualmente sólo estaba interesado en las mujeres y fue engañado por su esposa. Este Eurípides de la biografía antigua es claramente una caricatura (aunque queda claro que debió haber algún escándalo relacionado con su esposa); la tradición lo representa como alguien carente de humor, por más que sus tragedias contienen incidentes deliberadamente graciosos (como la secuencia, en *Ion*, cuando Janto emerge del templo de Apolo después de que se le ha dicho que la primera persona que encuentre será su hijo; se encuentra a Ion, trata de besarlo pero éste, evidentemente, piensa que Janto se le acerca con intenciones sexuales). Parece que Eurípides no gustaba de componer dramas satíricos: una de sus tragedias, *Alcestis*, era la cuarta de una tetralogía y si no supiéramos que en realidad sustituía a un drama satírico,

sencillamente pensaríamos que se trata de una tragedia insólitamente breve; ahora bien, es interesante que, como sí lo sabemos, algunas de sus características (como el personaje caricaturesco de la Muerte) parecen llevar deliberadamente la tragedia hacia un registro y un espacio de ejecución inferior al normal. Es posible que en otras producciones también sustituyera el drama satírico con este tipo de tragedias ligeras; sabemos, por otro lado, que algunos de los dramas satíricos de Eurípides se perdieron desde muy temprano, lo cual sugiere que él mismo no hacía intentos por preservarlos.

La fecha de la primera producción de Eurípides es importante porque tendemos a pensar en los Tres Grandes como en una secuencia: Esquilo-Sófocles-Eurípides, pero en realidad la primera producción de éste en 455 a.C. dista apenas unos años de la última de Esquilo en 458 a.C., y la influencia de Esquilo en Eurípides es mucho más evidente y profunda que cualquier influencia de Esquilo en Sófocles (e igualmente poderosa es su resistencia a dicha influencia). Cuando Eurípides era joven, Esquilo era el reconocido maestro, mientras que Sófocles era la estrella en ascenso. Ambos, Sófocles y Eurípides, desarrollaron su obra primeramente como una respuesta a Esquilo; sólo de manera secundaria reaccionan uno en relación con el otro.

F) El público

Los especialistas han discutido con prolija extensión sobre el público del teatro ateniense, especialmente sobre el punto de si las mujeres asistían a las presentaciones. Estos debates se han centrado enteramente en las Dionisias Urbanas,

bajo el supuesto de que las obras se escribían siempre para una sola representación. Las Dionisias Urbanas eran, a todas luces, el acontecimiento más importante, pero todas las tragedias que nos han llegado han sobrevivido como texto escrito y esto significa que alguien (acaso, antes que nadie, el poeta o su familia) guardaba copias después de la presentación inicial. Ahora bien, la existencia de tales copias podía suscitar una nueva representación en los festivales rurales o servía para la memorización (las comedias proporcionan mucha evidencia de este fenómeno). Si una obra resultaba un fracaso, quizá nunca se volviera a representar y no muchos querrían aprender de memoria alguno de sus cantos o un discurso para declamarlo en alguna reunión (aunque pudo haber cantos populares que se preservaron de tragedias ya olvidadas, tal como hoy se preservan muchos fragmentos populares de musicales ya olvidados). En cuanto al fenómeno de la lectura, *Las ranas* de Aristófanes nos ofrece la primera evidencia de lectura individual de una tragedia (52-53, referente a *Andrómeda* de Eurípides), pero podemos suponer con relativa seguridad que existieron lectores desde antes (con frecuencia grupos de amigos más que lectores solitarios).

Con todo, las Dionisias eran claramente el acontecimiento crucial; la ciudad otorgaba un contrato a un individuo privado o a un grupo para dar mantenimiento al teatro, y el que obtenía la concesión podía cobrar dinero (probablemente en efectivo) por los asientos. Asistir al teatro costaba dos óbolos, que no era poca cosa para los atenienses más pobres (el salario de un trabajador en la Acrópolis era de tres óbolos al día). Según las fuentes, la ciudad tuvo que introducir un pago general por asiento para controlar la entrada al teatro, pues, con el acomodo libre en los

asientos, la gente acampaba afuera y se peleaba luego por los lugares. Bajo Pericles, a mediados del siglo V, la ciudad tuvo el propósito de que la experiencia del teatro fuera accesible para todos los ciudadanos y subsidió las entradas con pagos extraídos del fondo llamado Teoricón: todo ciudadano debidamente registrado y que no estuviera fuera de la ciudad podía recibir una cantidad de dinero que le pagaría la entrada al teatro y otros gastos del festival. En los certámenes ditirámbicos participaban quinientos adultos y quinientos jóvenes: consideremos que al menos sus amigos y parientes debieron querer asistir cuando se representaban los coros cíclicos. Muchos atenienses pobres tendrían otras prioridades antes que asistir al teatro, y la ciudad no parece haber puesto limitaciones sobre cómo se empleaba el subsidio del Teoricón, pero si los ciudadanos comunes y corrientes no hubieran valorado el teatro, no habrían continuado gastando dinero público para promoverlo. A fin de cuentas, incluso las liturgias debieron tener costos públicos de oportunidad (si no fuera así, la ciudad hubiera podido hacer que los coregos gastaran su dinero de otro modo). Hay que decir, entonces, que, aun cuando probablemente habría más gente acaudalada que vulgo en el auditorio, el espectáculo no era de ninguna manera excluyente.

Las comedias que se han preservado prueban que al menos los residentes extranjeros (metecos) asistían tanto a las Dionisias como a las Leneas, mientras que muchos extranjeros llegaban expresamente para las Dionisias. Las comedias también nos muestran que los jóvenes asistían. En los *Caracteres* de Teofrasto, obra escrita a finales del siglo IV, el "hombre sin sentido de la propiedad" (9.5) compra entradas al teatro para los huéspedes extranjeros pero al siguiente día lleva a sus hijos y a su pedagogo (un esclavo).

El debate más enérgico sobre la cuestión del público, decíamos, se refiere a la presencia de las mujeres en el auditorio. La comedia a menudo interpela directamente a su público y la palabra que usa para esto es "hombres" (como en la Asamblea). El público "nocional", pues, era un público de hombres. Las comedias sugieren, además, que los hombres a menudo iban sin sus esposas; por ejemplo, en *Las Tesmoforias* un orador se queja de que los hombres vuelven a casa de las "butacas" después de ver una obra de Eurípides, echan un vistazo a sus mujeres y empiezan a buscar adúlteros por todas partes (390-397). No obstante, otros pasajes cómicos dan la fuerte impresión de que había mujeres en el público; en un pasaje célebre, Platón afirma que las "mujeres educadas", los jóvenes y la mayoría de las personas en general elegirían la tragedia como espectáculo preferido (*Leyes,* 658c-d); claro está que puede estar pensando en los espectáculos de los festivales menores. Puesto que las mujeres no recibían subsidio, entre las ciudadanas al menos la asistencia al teatro dependería de la voluntad o capacidad de las familias para pagar la entrada. Entre las no ciudadanas, las cortesanas más cotizadas *(hetaîrai)* seguramente asistían, tanto para hacerse ver como para discurrir en agudezas con sus clientes.

Aunque el teatro tenía una capacidad para quince mil espectadores o más, esta cifra no se acercaba ni remotamente al número de ciudadanos de Atenas en la cima de su poder, especialmente porque los extranjeros, residentes, niños (y quizá también las mujeres) estarían ahí. Sin embargo, un segmento muy considerable de esos ciudadanos —digamos entre la quinta parte y la mitad— sí asistía. La tragedia era un entretenimiento muy popular. Los intelectuales más destacados en Atenas y en el mundo griego evidentemente

asistían o participaban en ella, pero el género también podía apelar a un público muy amplio tanto en la primera representación como después. Las tragedias pueden ser muy sutiles, pero para ser exitosas necesitaban hacer sentir a la gran multitud como si todos compartieran el mismo sentimiento, incluso si las respuestas individuales, en un análisis pormenorizado, fueran diferentes para cada quien.

Fuentes y sugerencias de lectura

Para una presentación de la visión tradicional de los orígenes y de las formas más antiguas de la tragedia (basada en Aristóteles), véase A. Lesky, *Greek Tragic Poetry*, pp. 1-36 (hay traducción al español). Para un análisis que se opone fuertemente a esto, véase S. Scullion, "Tragedy and Religion: the Problem of Origins" (pp. 23-37), y también el compendio editado por J. Gregory, *A Companion to Greek Tragedy* (que presenta una versión más accesible de "Nothing to Do with Dionysus: Tragedy Misconceived as Ritual" de S. Scullion). *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond: from Ritual to Drama*, de E. Csapo y M. Miller, es una colección de ensayos que da pruebas comparativas para el desarrollo del teatro a partir del ritual. La mejor discusión sobre los antecedentes poéticos de la tragedia es *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, de J. Herrington. Mi punto de vista sobre los orígenes está muy influido por las ideas de Harington y Scullion, aunque soy menos escéptica que Scullion.

El texto estándar sobre el festival es *The Dramatic Festivals of Athens*, de A. W. Pickard-Cambridge (dirigido sólo a especialistas, sin traducción de las citas en griego). Los da-

tos que tenemos sobre el espacio teatral, la producción y el público están bien compilados, en traducción al inglés, en *The Context of Ancient Drama* de W. Slater y E. Csapo. El tema de las mujeres y el público es tratado por S. Goldhill en P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, pp. 54-68, y por J. Henderson, "Women and the Athenian Dramatic Festivals". Sobre el sistema de coregos, *The Athenian Institution of Khoregia. The Chorus, the City, and the Stage,* de Peter Wilson, es sumamente informativo. *Images of the Greek Theatre,* de R. Green y E. Handley, hace una recopilación de las pinturas en vasijas que representan escenas dramáticas.

IV. ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y MARCO INTELECTUAL

INDEPENDIENTEMENTE de si la tragedia se integró al festival durante la democracia o antes de ella, los Tres Grandes y sus rivales la conocieron como una institución de la democracia: un producto cultural que permitía a la Atenas imperial mostrarse orgullosamente ante el mundo griego y representarse a sí misma. La tragedia era, en un sentido muy profundo, un producto de la polis, de la ciudad-Estado griega. Una polis estaba formada por una ciudad y sus alrededores y constituía una unidad política; toda polis, sin importar su forma de gobierno, tenía sus propias leyes y estaba integrada por individuos que contaban con ciudadanía. Las tragedias normalmente toman la polis como escenario aunque ésta, naturalmente, no existía en el pasado legendario al que se refieren las tragedias. A menudo las preocupaciones y los asuntos actuales de una polis son antecedentes importantes para comprender la tragedia: en *Las coéforas*, por ejemplo, la polis se libera de un gobierno ilegítimo y tiránico cuando Orestes asesina a Egisto y a Clitemnestra (973). No es raro que las instituciones y prácticas de la polis se transfieran al mundo heroico: en *Las suplicantes* de Eurípides, el rey de Argos insiste en que se consulte al pueblo antes de dar su consentimiento para proteger a las Danaides, puesto que de ahí podría resultar una guerra y la polis entera debe asumir la responsabilidad de semejante decisión (398-401).

Los hechos históricos cruciales que definen el mundo de la tragedia ática son los siguientes: la revolución de 508-507 a.C. que desembocó en la constitución de Calístenes; la batalla de Maratón en 490 a.C.; las guerras médicas de 480-479 a.C. y la subsecuente formación de la Confederación de Delos; las reformas de Efialtes (*ca.* 463 a.C.); la gradual transformación de la Confederación de Delos en un imperio ateniense; el ascenso de Pericles (de 461 a 427 a.C.); la Guerra del Peloponeso junto con la Guerra Arquidámica (431-421 a.C.); el desastroso intento por conquistar Sicilia (415-413 a.C.) y la Guerra de Decelia (413-404 a.C.). Algunas tragedias reflejan directamente los sucesos contemporáneos (como ocurre con las reformas de Efialtes en *Las Euménides* de Esquilo). Los especialistas no están de acuerdo acerca de otras alusiones indirectas (por ejemplo, no podemos afirmar con certeza si el personaje y el destino de Áyax en Sófocles se corresponde con la carrera de Cimón); lo que no puede dudarse es que las tragedias estaban profundamente imbuidas de las tensioes ideológicas entre democracia e imperialismo.

La constitución que siguió a los conflictos del 508-507 a.C. supuso una amplia reorganización de la vida social y política ateniense: a partir de entonces la población fue dividida en diez "tribus", cada una de ellas con su héroe epónimo, elegido de una larga lista con la ayuda del oráculo de Delfos (la mayoría de estos héroes —aunque no todos— serían personajes de alguna tragedia). Cada tribu se subdividía en tercios o tritias que representaban las principales regiones del Ática y cada tritia estaba conformada por municipios, poblaciones y comunidades. Esta estructura impedía que los grandes terratenientes usaran su poder local para beneficiarse. La Asamblea tenía poderes supremos y

el Consejo de los Quinientos —que se encargaba de la mayoría de los asuntos— se elegía por sorteo. Cada año la Asamblea tenía el poder de ejercer el "ostracismo" contra una persona (que debía, entonces, abandonar Ática durante diez años): éste era otro medio para impedir que un solo individuo adquiriera demasiado poder. Tal era la constitución vigente cuando los atenienses derrotaron a los persas. Los persas habían arribado a la costa de Maratón en una expedición punitiva contra los atenienses porque éstos habían ayudado a las ciudades griegas de Jonia en su levantamiento contra el gobierno persa; Persia intentó conquistar toda Grecia y emprendió una invasión en 480 a.C.; los persas ocuparon Atenas pero la alianza griega, en la que los atenienses (que se habían replegado a la isla de Salamina) eran el contingente más importante, derrotó a los persas en el mar. Esta victoria es el tema de *Los persas* de Esquilo. Al año siguiente, los griegos, con Esparta a la cabeza, también derrotaron a los persas en tierra, en la batalla de Platea, en Beocia.

Al año siguiente, mientras continuaban los operativos contra Persia, quedó claro que Esparta no pretendía dirigir a los griegos en una guerra continua, pero Atenas sí: de modo que Atenas se convirtió en la líder de la Liga de Delos y la liga se convirtió, pues, en una alianza permanente contra Persia. Al principio era una alianza de iguales y muchas ciudades-Estado aportaban barcos para la guerra, pero gradualmente preferían mejor aportar dinero o se veían obligadas a sustituir los barcos con tributo después de algún intento fallido de separarse de la confederación. La flota más grande y mejor entrenada era, con mucho, la de Atenas y ésta controlaba el dinero; bajo Pericles los recursos se usaron para la construcción de los grandiosos templos cuyas

ruinas son ahora la atracción turística más importante de Atenas.

A partir de la década de 460 las reformas de Efialtes y las innovaciones del liderazgo de Pericles crearon la democracia "radical". La jurisdicción del Areópago, el antiguo cuerpo jurídico aristocrático, se vio muy disminuida. Las cortes populares con sus amplios jurados adquirieron poder y, como la lucha por el poder político a menudo se desarrollaba en la corte, el cambio tuvo profundas consecuencias políticas que permitieron a la gente ordinaria ser árbitro de las luchas entre los más ricos. Se eliminaron los requisitos de propiedad para aspirar a algún cargo público y los cargos se asignaban por sorteo. Se instauró el pago de sueldos para tales cargos (había pago por desempeñar varios cargos, por participar en los jurados e incluso, durante algún tiempo, por asistir a la Asamblea). Todo esto contribuyó a que la soberanía popular fuera *de facto* y no sólo *de iure*. Es muy probable que los campesinos de la provincia no hicieran un esfuerzo especial por asistir a las reuniones rutinarias de la Asamblea (el Pnyx, la colina donde se reunía la Asamblea, tenía una capacidad sólo para seis mil personas), pero la participación en la vida política estaba realmente abierta para todos.

Al decir "para todos" nos referimos, claro está, a los ciudadanos hombres y adultos. Atenas estaba repleta de esclavos; los historiadores aún debaten si la economía dependía enteramente de la esclavitud, pero lo cierto es que la población de esclavos era muy considerable. Excepto para la religión, las mujeres eran oficialmente invisibles: eran una parte esencial de la polis pero, idealmente, nunca actuaban por sí mismas, sino a través de sus padres, hermanos, esposos o hijos. La tragedia, sin embargo, sistemáticamente se ocupa

de personas que no son estos ciudadanos, adultos hombres. Los coros, por ejemplo, que son tan importantes para encauzar la respuesta del público, están formados, la mayoría de las veces, por jóvenes doncellas, mujeres o esclavos y no por ciudadanos. Esto es casi un rasgo inevitable, pues como el coro no puede intervenir para detener o impedir la violencia, debía estar conformado por aquellos que no tenían poder. Los coros de hombres son a menudo coros de viejos, sabios pero débiles, como en *Agamenón* o *Edipo en Colono,* o están conformados por subordinados como el séquito de Neoptólemo en *Filoctetes* de Sófocles. Incluso más allá del coro, la tragedia consistentemente presentaba mujeres en circunstancias en que los hombres no podían actuar por ellas (o sencillamente no estarían dispuestos). Así, las tragedias tratan de mujeres que transgreden la ley (como Clitemnestra en *Agamenón*), mujeres que son víctimas (como Andrómaca en la tragedia del mismo nombre) y mujeres que actúan contra las normas femeninas establecidas porque su nobleza es más poderosa que su género (como Electra de Sófocles).

En *Las ranas* de Aristófanes, Eurípides se jacta de que en sus obras todos podían hablar: "hablaban la mujer, el esclavo; igualmente, el amo, la doncella y la vieja", y dice, además, que hacer esto era proceder "democráticamente" (949-952). Dioniso le advierte que no aborde este tema (aparentemente Eurípides no era considerado un defensor de la democracia), pero es interesante que la democracia ateniense, que desde un punto de vista moderno excluía a tantos, se considerara tan incluyente; el panfleto de un autor que mereció el seudónimo de "Viejo Oligarca" se queja, de hecho, de que los esclavos y los residentes extranjeros no se distinguían ya en la calle de los hombres libres (10-11) y

no mostraban ningún respeto. En el escenario de la tragedia las distinciones entre esclavo y hombre libre eran muy obvias. Ahora bien, un principio democrático por excelencia —que todos, sin importar su clase social, podían ofrecer un sabio consejo— se lleva en la tragedia griega a límites más allá de la práctica ateniense normal: es una regla general de la tragedia que los personajes que rechazan un consejo cuando proviene de alguien socialmente inferior cometen un grave error (Creonte, por ejemplo, en *Antígona,* no quiere escuchar a su hijo). Ahora bien, los personajes comprensivos suelen escuchar con mucha atención la opinión de sus inferiores aun cuando el consejo no siempre sea bueno (Fedra en *Hipólito* no debió escuchar a la Nodriza y Creusa en *Ion* no debió seguir las sugerencias del Anciano).

Los protagonistas de la tragedia siempre son de noble cuna, pero las mujeres que han caído en la esclavitud por la guerra son personajes muy importantes en la tragedia y suelen ser protagonistas favoritas en Eurípides. La guerra del Peloponeso que opuso, por un lado, a Atenas y sus aliados y, por el otro, a Esparta y sus aliados comenzó en 431 a.C. y trajo consigo la esclavitud masiva de mujeres que estarían bajo dominio de otros griegos (cuando una guerra era encarnizada, los vencedores mataban a todos los hombres de la ciudad cautiva y esclavizaban a mujeres y niños). La caída de Platea en 427 a.C. fue la primera guerra de este tipo y los espartanos mataron y esclavizaron a los habitantes de la ciudad; los atenienses hicieron lo mismo con Escione en 423 a.C.; de modo que no es una coincidencia que Eurípides comenzara a mediados de la década de 420 a componer obras sobre el destino de las troyanas después de la caída de su ciudad. Sin embargo, Eurípides también escribió obras transparentemente patrióticas, casi propagandísticas, que

echaban mano de historias atenienses populares en las que Atenas entraba al rescate de los oprimidos, como en *Los heráclidas* y en *Las suplicantes*. En *Las suplicantes* Tebas se rehúsa a dar sepultura a los cadáveres de *Los Siete contra Tebas* y sus madres llegan a Eleusis a pedir la ayuda del rey Teseo de Atenas. Esta historia ya había sido puesta en escena por Esquilo en *Los eleusinos* y ahí la diplomacia había resuelto el problema, pero en la obra de Eurípides Atenas debe forzosamente enfrentarse a Tebas. En 424 a.C., tras la batalla de Delio, los tebanos habían negado a los atenienses durante diecisiete días la tregua acostumbrada para el entierro de los muertos; el asunto era mucho más complicado que lo que podemos ahora leer en la obra de Eurípides, pero lo que pasó fue que nuestro dramaturgo no dudó en aprovechar para su creación el sentimiento antitebano que en aquel momento reinaba en Atenas.

Las suplicantes, por otra parte, también presenta a un Teseo que no es un monarca sino el fundador de la democracia: anuncia que pedirá a su pueblo la aprobación para rescatar los cuerpos de los Siete y advierte que seguramente aceptarán, pero que se mostrarían más prontos a brindar apoyo si se les diera la oportunidad de discutir el asunto (349-353); luego, en un debate encendido que entabla con el heraldo de Tebas, elogia la democracia y critica la monarquía (399-456). La tragedia siempre se preocupaba por el liderazgo político: las tragedias más tempranas *(Los persas, Las suplicantes* y *Los Siete contra Tebas)* exploran los temas del gobierno sabio y del gobierno irresponsable, el liderazgo eficaz y el liderazgo fallido. El periodo en que la posición privilegiada de Pericles hizo de Atenas, en las famosas palabras de Tucídides, "de nombre una democracia, pero en la práctica un gobierno del mejor ciudadano", subrayaba aún

más la trascendencia de este tema. *Las suplicantes,* que fue producida unos cuantos años después de la muerte de Pericles, parece derivar el personaje de Teseo directamente del modelo de Pericles; *Edipo rey* de Sófocles no es, por supuesto, "acerca de" Pericles, pero el Edipo de la primera parte de la obra que pide consejo y luego resulta que ya ha llevado a cabo lo que otros han sugerido, no sería el mismo si no hubiera habido antes un Pericles. Durante la Guerra de Decelia, la tragedia reflejó una profunda insatisfacción con los políticos más importantes de Atenas: tanto Sófocles en su *Filoctetes,* como Eurípides en *Orestes, Las fenicias* e *Ifigenia en Áulide* ambientan las acciones dramáticas en un mundo donde dominan los intereses de los actores políticos y donde muestran claramente su cínico interés personal.

Tanto Sófocles como Eurípides murieron antes de la caída de Atenas, de modo que el derrumbe del poder ateniense no se refleja en las tragedias. *Edipo en Colono* de Sófocles, que se produjo después de su muerte y de la derrota ateniense, presenta aún la Atenas idealizada de aquellas obras de Eurípides donde abundan los suplicantes: una ciudad generosa y de gran poder.

Las interacciones entre los acontecimientos específicos, las instituciones contemporáneas y las tragedias eran siempre complejas y, a menudo, indirectas. Algunos intérpretes perciben muchas alusiones a personajes históricos específicos, pero casi enteramente todas esas alusiones son cuestionadas por algún otro especialista.[1] Las convenciones dramáticas permitían que el mundo de la tragedia fuera más o menos como el mundo contemporáneo con el que estaba

[1] *Sophocles and Alcibiades. Athenian Politics in Ancient Greek Literature,* de Michael Vickers, es un ejemplo de interpretación alegórica de sesgo político.

familiarizado su público:[2] podía presentar reyes legítimos, pero también podía trasladar la democracia al pasado heroico (junto con el uso del alfabeto y de la moneda); podía, por otro lado, también inventar prácticas que hubieran sido típicas del pasado distante. Este desvanecimiento de la dimensión temporal era, teatralmente, muy conveniente, pero a veces hace muy difícil para nosotros saber cómo entendería el público las normas del pasado heroico.

La política en la tragedia no es consistente de una obra a otra (o, incluso, en ciertos casos, dentro de la misma obra). La producción de una tragedia era, a la vez, la exhibición de la ciudad democrática ante sus ciudadanos (y ante todo el mundo griego) y una oportunidad para que los atenienses más ricos mostraran su superioridad. Así pues, las tragedias presentan una compleja mezcla de antiguos valores aristocráticos junto con aseveraciones de ideales democráticos. Por si fuera poco, la ideología democrática de Atenas intentaba apropiarse del lenguaje aristocrático y trataba a todos los atenienses (puesto que mitológicamente todos descendían del antiguo rey Erecteo) como "bien nacidos". El género era, pues, profundamente ambiguo en cuanto a su filiación política.[3]

A) El mundo intelectual

La tragedia no sólo respondía a los hechos políticos sino también a las fervientes controversias de su momento. En el siglo v, en lo que ahora se denomina la "Ilustración griega", se cuestionaban, desde diversos puntos de vista, las más só-

[2] *Cf.* P. E. Easterling, "Anachronism in Greek Tragedy".

[3] *Cf.* Mark Griffith, "Brilliant Dynasts: Power and Politics in the *Oresteia*".

lidas categorías culturales tradicionales. La ciencia se esforzaba en aquel momento por definir su campo de acción y sus fronteras: justo en este periodo el polémico tratado de medicina *Sobre la enfermedad sagrada* declaraba, por primera vez, que todos los fenómenos naturales tenían causas naturales.

Las tragedias hacen referencia directa a las teorías del filósofo Anaxágoras, amigo de Pericles: en *Las Euménides* de Esquilo Apolo sigue a Anaxágoras en su aseveración de que los hijos son producto del semen masculino y que las madres sólo los crían (esta especulación tan errónea habría de tener una muy larga historia posterior), mientras que Eurípides en su *Orestes* incluye una alusión a la famosa sugerencia de que los cuerpos celestes eran rocas metálicas que al desplazarse por el cielo se calentaban por la fricción. Es evidente que Eurípides se interesó, además, por las teorías científicas de Diógenes de Apolonia (quien identificaba la inteligencia humana con el aire). Si bien estas teorías suscitaban una gran ansiedad entre los pensadores tradicionales, porque disputaban a los dioses el poder que mantenían sobre el mundo, no inducían necesariamente al ateísmo; Eurípides creó, incluso, personajes que combinaban este pensamiento científico con una profunda piedad, como la sacerdotisa egipcia Teone en *Helena*.

Los poetas trágicos se interesaban por la ciencia contemporánea, pero más importante aún para la tragedia fue el interés que mostraron por los avances en antropología, retórica y ética que suelen asociarse con los sofistas. Hasta el siglo V, quienes podían pagar para que sus hijos fueran a la escuela y recibieran una educación formal, se contentaban con que los niños y jóvenes aprendieran las habilidades básicas de lectoescritura, aritmética, gimnasia y música; los muchachos

aprenderían poemas de memoria y recitarían canciones acompañados de la lira. Los sofistas, sin embargo, empezaron a ofrecer una educación mucho más avanzada para jóvenes que ya habían concluido la primera escuela: prometían enseñar todo lo necesario para tener éxito en los asuntos privados y en la política. Los sofistas se jactaban de enseñar *areté*, excelencia integral (a veces traducida como "virtud").

Esta oferta de enseñanza de *areté* era ya en sí misma un reto a las ideas aristocráticas tradicionales, pues la élite griega consideraba que la *areté* se heredaba. La enseñanza era importante porque ayudaba a desarrollar todo el potencial que ya existía en la naturaleza de la persona desde su nacimiento *(phýsis)*. Si la *areté* se podía adquirir con dinero, entonces cualquiera, en principio, podía aprenderla (aunque, claro está, el adiestramiento sofístico era muy caro y no constituía realmente un problema para los ricos).

Los personajes —especialmente en Sófocles— emplean el lenguaje tradicional de la excelencia heredada: en *Áyax*, por ejemplo, el héroe está convencido de que su hijo, si realmente lo es, no se asustará de la sangre que cubre a su padre y dice que debería ser educado con los "modos tradicionales primitivos" como su padre y, así, "parecerse a él en naturaleza" (545-549). La suposición de Áyax de que su hijo tendrá la misma rudeza y bravura adquiere aquí particular relieve porque la escena recuerda el pasaje de la *Ilíada* (6466-6470) en que el pequeño hijo de Héctor se asusta con el casco de su padre. En *Filoctetes*, una buena parte del conflicto de la obra depende de si Neoptólemo demostrará tener la misma *phýsis* que su padre, Aquiles, o si las malas enseñanzas de Odiseo lo corrompieron.

La educación tenía un programa que promovía el pensamiento crítico en una muy amplia variedad de temas y habi-

lidades puestas a debate; se decía que se enseñaba a los alumnos a "hacer del peor argumento uno mejor"; es decir, a ser capaces de convencer adoptando cualquier postura, incluso una postura poco conveniente. Eurípides es el que más influencias muestra de este tipo de nuevo adiestramiento retórico. A muchos personajes les confiere argumentos agudos e incluso perversos: la Nodriza en *Hipólito,* por ejemplo, echa mano de ejemplos extraídos de la mitología para tratar de convencer a Fedra de que debe actuar según se lo dicta su deseo sexual (deseo por su hijastro, Hipólito) y que resistir el deseo sexual equivale a declarar una guerra a los dioses (433-491). Sófocles también introduce ocasionalmente argumentos provocadores: Edipo en *Edipo en Colono* arguye que, incluso si hubiera sabido que se trataba de su padre, él estaba justificado de matarlo (547-548). Eurípides pone continuamente sobre el escenario debates formales; Sófocles hace esto una vez, en *Electra.* Suele ocurrir que estos debates apenas y tienen alguna relación con el argumento principal (como el debate en *Heracles* sobre si la arquería en la guerra es un acto de cobardía o de inteligencia).

Una herramienta especial de la nueva educación oratoria consistía en derivar argumentos a partir de la probabilidad: siempre que los hechos estuvieran incompletos (o si los hechos indicaban algo equivocado), una persona en un tribunal podía intuir qué sería lo más probable. En las tragedias que nos han llegado hay dos ejemplos notables de esto: Creonte en *Edipo rey* argumenta que él jamás hubiera intentado derrocar a Edipo porque, como cuñado del gobernante, de todas maneras tenía todos las ventajas de la cercanía al poder sin estar expuesto, a la vez, a los peligros de éste, o sin tener que asumir las responsabilidades del mismo (584-602). Hipólito, en la obra homónima de Eurí-

pides, debe recurrir a este argumento de probabilidad señalando que nunca hubiera intentado violar a la esposa de su propio padre (1009-1020). Ambos son inocentes pero ninguno persuade a sus interlocutores en la obra.

La relación de la tragedia con la retórica, no obstante, iba mucho más allá del uso de algunos recursos predilectos. Es enteramente probable que la tragedia estuviera muy vinculada, desde sus inicios, con la persuasión, porque la persuasión por la palabra era un elemento central de la cultura pública griega (incluso antes de la democracia) y, además, todo intento de persuasión tiende a ser inherentemente dramático. La segunda parte de *Las Euménides* de Esquilo es una celebración de todas las posibilidades de una buena persuasión, pues Atena se rehúsa a ceder hasta que convence a las Furias de abandonar su ira y trasladarse a vivir a Atenas, donde se convertirán en deidades con un culto especial. La *Antígona* y la *Electra* de Sófocles incluyen agudos intercambios en los que un par de hermanas hacen un gran esfuerzo (y no obtienen resultados favorables) por persuadir a la otra de elegir una acción diferente ante la difícil situación en la que se encuentra.

El eslogan atribuido a la argumentación sofística, sin embargo, era que podía "hacer del peor argumento uno mejor"; aprender a argüir defendiendo posturas opuestas del mismo argumento es para nosotros, ahora, algo normal, pero para los griegos de aquel entonces era algo muy nuevo y la práctica ponía la habilidad para el habla a la disposición incluso de quien, por intereses personales, podía decir algo completamente falso. La literatura griega de finales del siglo V, así como los discursos jurídicos del siglo IV, revelan una omnipresente ansiedad en torno al "orador agudo". Este peligro de ser persuadido muy fácilmente, de ser víctí-

ma de un discurso agudo, se tornó una obsesión en Eurípides: nuestro dramaturgo compuso al menos cuatro obras con trama similar a la historia de la esposa de Putifar (en la que una mujer que no ha sido correspondida en sus acercamientos sexuales hacia un hombre, despechada, logra persuadir a su esposo de que ese hombre —que ahora ella odia— la ha intentado violar), así ocurre en: *Estenobea, Fénix* y en las dos versiones de *Hipólito*. En *Medea,* Eurípides muestra la ruina de Creonte tras dejarse engañar por el discurso y la representación que Medea hace de sí misma. Odiseo, que en la poesía griega más antigua es un orador brillante, en las tragedias se convierte en el personaje predilecto para inspirar estos miedos acerca de la oratoria sofística y la demagogia. En *Hécuba* Odiseo persuade al ejército griego de ofrecer a Polixena como sacrificio humano para el fantasma de Aquiles (131-140); en *Ifigenia en Áulide* su habilidad para controlar al ejército mengua el poder de Agamenón (aun cuando Agamenón es el comandante); este hábil y manipulador Odiseo también aparece en el *Filoctetes* de Sófocles. No obstante, Eurípides también puede conceder a ciertos personajes una retórica buena y deseable, como la que ejerce Teseo en *Heracles* al persuadir al héroe de no suicidarse (1313-1339). Teseo, sorprendentemente, emplea para una causa buena exactamente el mismo argumento (que los dioses también actúan con maldad) que emplea la Nodriza en *Hipólito* para una causa mala (*Heracles,* 1314-1321; *Hipólito,* 451-458), aun cuando Heracles explícitamente rechaza esa parte del argumento al negar que los dioses hayan cometido incesto o se hayan aprisionado entre sí (1341-1346). Sin embargo, Heracles ha matado a su esposa e hijos afectado por un ataque de locura enviado por Hera: aunque los dioses no hayan cometido los crímenes mencio-

nados, lo trágico de la obra depende de esos dioses demasiado humanos a los que estamos acostumbrados por la mitología. Eurípides aprovecha muy a menudo tales tensiones entre mitología heredada y nuevas ideas.

La especulación sofística abandonó la noción tradicional de que hubo una edad dorada que había sido el mejor periodo de la existencia humana. Para los sofistas la vida humana había experimentado un continuo y prolongado progreso: conjeturaban que los humanos más primitivos habían vivido en cuevas sin ninguna habilidad tecnológica y que sólo poco a poco fueron practicando la agricultura, la navegación, la medicina, las instituciones políticas (esta línea de pensamiento se asocia con el sofista Protágoras). La antropología sofística tiene ecos repetidamente en las tragedias, donde puede completar lo que propone la mitología o se puede combinar con las tradiciones mitológicas. Así, en *Prometeo encadenado,* Prometeo no sólo obsequia a los hombres el don del fuego sino también la habilidad para seguir las estaciones del año con ayuda de las estrellas, la aritmética, la escritura y la domesticación de animales (442-471); por otro lado, detalla prolijamente la técnica de interpretar la voluntad de los dioses que le enseñó a la humanidad (484-500) y que se halla a medio camino entre la medicina y la metalurgia (es importante tener cuidado de no asumir que el pensamiento "avanzado" griego era como nuestro pensamiento científico moderno); es evidente, pues, que el catálogo de dones de Prometeo está adaptando al mito todo un listado de invenciones humanas. En *Antígona* de Sófocles, la famosa "Oda al hombre" describe una humanidad como la postulada por Protágoras, que se ha enseñado a sí misma a hablar, domesticar animales, idear herramientas para la caza, practicar la agricultura y la nave-

gación —sin embargo, insiste el coro, el bienestar de la ciudad exige que se respeten las leyes tradicionales *(nomoí)* del país y que la justicia se finque en juramentos a los dioses (332-375)—. En *Filoctetes* de Sófocles, la vida del héroe, abandonado a su destino en una isla, toma como modelo la humanidad primitiva que había descrito el pensamiento sofístico.[4] En *Las suplicantes* de Eurípides, Teseo empieza su reprimenda a Adrasto (por su estúpido ataque contra Tebas) con un sermón sobre cómo un dios rescató a la humanidad de su primera existencia animal gracias a la lengua, la agricultura, la navegación y las adivinaciones (201-215). Mientras que Adrasto había ignorado las advertencias de los profetas, el desarrollo de la obra hace de Teseo un personaje admirable, aunque, a la vez, hace disminuir gradualmente su optimismo ante la condición humana.

Durante este periodo los griegos llegaron a conocer mucho sobre otras culturas y las Guerras Médicas les confirieron un sentido mucho más agudo de su identidad común. Al comienzo del siglo, Hecateo de Mileto y, posteriormente, Herodoto (que leía públicamente sus obras en Atenas en la década de 440), practicaron la etnografía (descripción de las costumbres de otros pueblos). El conocimiento etnográfico podía reforzar la autocomplacencia (al definir a los otros como exóticos y diferentes) pero también podía estimular la autocrítica. Muy a menudo la tragedia refleja una fascinación general ante los modos de ser extranjeros, como cuando Edipo en *Edipo en Colono* equipara a sus hijos con los egipcios, porque en Egipto los hombres se quedan en casa mientras las mujeres salen a las labores, y sus hijas cuidan de él mientras que sus hijos no (337-341).

[4] P. Rose, "Sophocles' *Philoctetes* and the Teachings of the Sophists".

Los intelectuales, inspirados por esta conciencia de la variedad de las culturas humanas, desarrollaron una oposición entre *phýsis,* "naturaleza" (el mismo concepto que la "naturaleza" aristocrática heredada) y *nomós,* "ley" o "costumbre". La *phýsis* era universal, siempre y en todo lugar la misma, mientras que el *nomós* evidentemente variaba mucho de un lugar a otro. En *Helena* de Eurípides, Helena y Menelao consiguen engañar al egipcio Teoclímeno para que les conceda un barco, argumentando que ella debe cumplir con un *nomós* griego (que se ha inventado) que exige llevar a cabo un ritual para aquellos que han muerto en el mar (1241-1276). La heroína de *Ifigenia entre los tauros* especula que la costumbre local de sacrificar a los extranjeros en honor de la diosa Artemisa no refleja en realidad lo que la diosa quiere sino la sanguinaria forma de ser de ese pueblo (389-390). Ciertos oradores y pensadores podían tratar el *nomós* como una "simple" costumbre cuya única autoridad era la opinión pública, o podían elogiarlo, a pesar de sus variaciones locales, como el fundamento de toda civilización, o podían tratar de reconciliarlo con la naturaleza postulando una serie de *nomoí* universales o refiriéndose a los *nomoí* de los dioses. Los pensadores del siglo v a.C. adoptaron todas estas variantes. El sofista Protágoras redactó una constitución para la colonia ateniense de Turios en Italia meridional; los *Memorabilia* de Jenofonte (4.4.19-4.4.25) nos muestran al sofista Hipias discutiendo "leyes no escritas" con Sócrates: Sócrates las define como normas que pueden ser universales para todos los seres humanos o que pueden imponerse por sí mismas si son violadas; Sócrates sugiere que los dioses son los responsables de estos *nomoí.* Sin embargo, los promulgadores de la antítesis naturaleza/cultura (que son culturalmente más visibles) rechazaban la autoridad

real de las reglas y restricciones tradicionales. Platón retrata personajes como Calicles en *Gorgias* y Trasímaco en la *República,* que defienden una vida de puro interés propio; mientras tanto, Sócrates, que pasó su vida obligando a los atenienses más destacados a admitir que no podían definir términos como "bravura" o "piedad", proporcionaba aún más herramientas a aquellos que tendían a ignorar la moralidad tradicional. Si la gente no podía llegar a un acuerdo rotundo sobre qué significaba "piedad", entonces la piedad podía ser lo que a cada quien conviniera más.

En la tragedia, los oradores (especialmente en Eurípides) emplean la oposición naturaleza/cultura como una herramienta retórica: ésta conduce a un relativismo cultural que le permite a los personajes defender prácticas que hubieran horrorizado a los griegos pero que serían permitidas en otros pueblos y en otros lugares. En un fragmento de *Auge* de Eurípides, la heroína, habiendo dado a luz en un templo (algo absolutamente prohibido en la tradición griega), dice: "La naturaleza lo ha querido y a ella no le importan en lo absoluto los *nomoi*" (265a). Un verso muy citado del *Eolo* de Eurípides defiende el incesto con fundamentos relativistas que derivan del contraste *phýsis-nomós*: "¿Qué puede ser vergonzoso, si no les parece así a quienes lo practican?" (fr. 19). Al menos, suele ocurrir que tales proclamadores de paradojas son personajes comprensivos. Ahora bien, el contraste *phýsis-nomós* también proporcionaba un espacio desde el que se podían criticar las normas tradicionales griegas: un fragmento de la *Antígona* de Eurípides declara: "el hombre ilegítimo es acusado por su nombre, pero su naturaleza es la misma" (fr. 168).

Eurípides era capaz de abordar las diferencias culturales con complejidad e ironía dramáticas. En *Andrómaca,* Her-

mione considera la relación sexual (forzada) de Andrómaca con el hijo del asesino de su esposo como un ejemplo típico de comportamiento no griego y declara que los "bárbaros" suelen practicar el incesto y matar a sus familiares de manera regular, porque no hay un *nomós* que los detenga (173-176). Andrómaca insiste en que "el comportamiento vergonzoso es vergonzoso en todas partes" (244); al negar la diferencia cultural propuesta por Hermione, Andrómaca da un vuelco al supuesto griego de que las mujeres griegas son más recatadas que las mujeres bárbaras.

El pensamiento sofístico y científico provocaba mayor ansiedad cuando se usaba para justificar un comportamiento poco ético o para contravenir la religión tradicional. Los oradores en las tragedias no sólo defienden acciones específicas que están prohibidas, sino incluso llegan a justificar una suerte de amoralidad. Eteocles en *Las fenicias* primero asevera que la gente no está de acuerdo con su definición de lo moral, luego declara que considera a *Tyrannis* (el poder supremo) como el más grande de los dioses y acaba advirtiendo que él hará lo posible por mantener un poder absoluto (499-525): es decir, Eteocles saca provecho de la dificultad que suele haber para llegar a un acuerdo sobre normas morales para justificar su propia sed de poder. Odiseo en *Filoctetes* afirma que él puede ser cualquier tipo de persona según lo requiera la ocasión: su naturaleza es ganar y él puede también ser justo y noble si se trata de competir (1049-1053).

Entre los sofistas y otros círculos intelectuales los mitos se racionalizaban o se alegorizaban. Las *Historias* de Herodoto (quien era, sin lugar a dudas, un hombre muy religioso) abren siempre con versiones de mitos en los que la parte sobrenatural ha desaparecido. La racionalización de un mito

específico no presentaba, así, ningún problema (porque la existencia y el poder de los dioses no dependía de la verdad de esta leyenda o de aquella otra), pero si todo milagro o todo elemento sobrenatural en la mitología se explicara racionalmente, entonces los dioses mismos podían ser racionalizados hasta no existir ya más. En *Electra* de Eurípides el coro canta sobre cómo el Sol y las estrellas invirtieron su trayectoria ante el horror de que Tiestes haya seducido a la esposa de su propio hermano y robado el cordero dorado que era el símbolo y la prueba de su soberanía; luego, sin embargo, afirman que no creen en esta historia (el Sol no podría jamás reaccionar ante los asuntos de los mortales), pero que tales relatos eran útiles para hacer que la gente se preocupara por los dioses, y justamente Clitemnestra no se había acordado de ellos cuando mató a su esposo (726-746). Esta aseveración debió resultar muy preocupante para algunos, porque está a un paso de sugerir que las fábulas sólo son necesarias para que la gente crea en los dioses. Casi al final de la misma obra, Cástor, que aparece junto con su hermano Pólux (son los Dióscuros o Gemelos Divinos), dice a Orestes y a Electra que "Febo, aunque sabio, no dio un oráculo sabio", al ordenar a Orestes matar a su madre (1246); aun así anuncia que "el Hado y Zeus" ya han dado sus órdenes y que es muy difícil descifrar el oráculo de tales poderes (a los que no critica).

En *Las bacantes* de Eurípides el profeta Tiresias intenta convencer al rey Penteo de Tebas de que Dioniso es verdaderamente un dios. Su argumento se presenta no obstante en los términos del moderno pensamiento especulativo de la época:

> la diosa Deméter —que es la Tierra, llámala con el nombre que quieras de los dos—, ella sustenta a los mortales con los

> alimentos secos; y el que luego viene, con equilibrado poder, el hijo de Sémele, inventó la bebida fluyente del racimo y se la aportó a los humanos [...] Él, que ha nacido para ser dios, se ofrece a los dioses en las libaciones, de modo que por su mediación obtienen los hombres los bienes [275-285].

"Dioniso como el vino" es un eco de una teoría del sofista Pródico, que asegura que la religión comenzó cuando los seres humanos llegaron a ver los elementos esenciales de la vida como algo divino; la teoría parecería ateística, pero Tiresias la usa para promover el culto a Dioniso.

La tragedia siempre se ocupó de los problemas de la creencia religiosa griega. Zeus, tal como lo representa Esquilo en *Agamenón*, es el último árbitro —y la única explicación— de los eventos de la obra, pero su justicia es incomprensible (usa a Agamenón para castigar a Troya y luego castiga a Agamenón por destruir Troya). Los dioses de Sófocles a menudo son inescrutables y crueles: Apolo en *Edipo rey*, Atena en *Áyax*, Zeus en *Las traquinias*. Eurípides, sin embargo, es diferente: los otros autores permitían que sus personajes cuestionaran la justicia de los dioses, pero normalmente no proponían nuevas y peligrosas ideas de manera sorprendentemente clara, incluso dando expresión a críticas o a puntos de vista innovadores de modo tal que no pudiera dejar de notarse. Cuando el esclavo le dice a Afrodita, en *Hipólito*, que debería ignorar el discurso irrespetuoso de Hipólito porque es sólo producto de arrogancia juvenil y porque los dioses deben ser más sabios que los mortales (117-120), es imposible no considerar qué significa que Afrodita se niegue a escuchar la sugerencia.

Las ideas sofísticas o filosóficas adquieren su más clara expresión en las tragedias; Hécuba en *Las troyanas* levanta una plegaria a Zeus: "¡Oh, Zeus, soporte de la tierra y que

sobre la tierra tienes tu asiento, ser inescrutable, quienquiera que tú seas —ya necesidad de la naturaleza o mente de los hombres—! ¡A ti dirijo mis súplicas! Pues conduces todo lo mortal conforme a justicia por caminos silenciosos", (884-888). Menelao inmediatamente comenta que ésta es una plegaria original (en caso de que alguien hubiera podido pasar por alto que se trata de la estructura tradicional y el vocativo de la plegaria griega pero está combinada con la especulación filosófica). En este fragmento se identifica claramente a Zeus con el aire. Ya en el siglo VI a.C. el presocrático Anaximandro había descrito los procesos que gobiernan el universo en términos de justicia, y en este pasaje, aunque Zeus ya no es un ser antropomórfico, sí es el guardián de las normas de justicia humanas, como lo era en el tradicional pensamiento moral griego.[5] No obstante, la plegaria de Hécuba no será atendida.

Eurípides no sólo criticó la religión griega tradicional, sino que echó mano de las nuevas formas de pensamiento para sacarle un sentido que seguiría nuevos caminos. Estos debates de la tragedia en el siglo V no la hacen irrelevante para nosotros hoy: las crisis políticas e intelectuales de la Atenas del siglo V no son exactamente las mismas que las nuestras, pero tampoco son tan diferentes que no podamos reconocer algunas de sus preocupaciones. El siglo XXI tiene sus propios conflictos entre tradición y modernidad, creencia religiosa e investigación científica, poder globalizado y límites del mismo; estos conflictos pueden hacer que una tragedia, incluso si se estudia dentro de su contexto histórico, esté llena de sentido para el presente, a pesar de que su contexto sea tan ajeno y remoto.

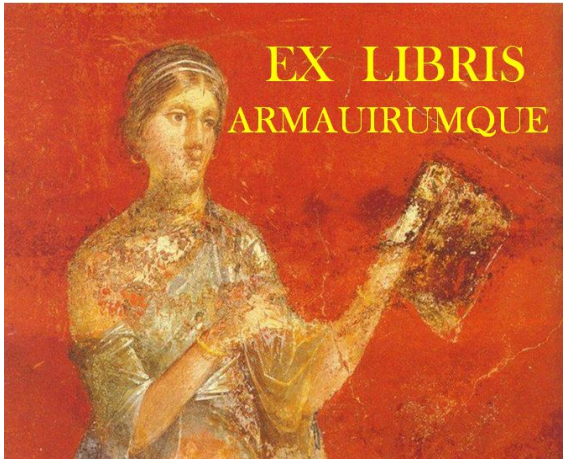
[5] *Cf.* R. G. A. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy.*

Fuentes y sugerencias de lectura

Sobre el movimiento sofístico véase *The Sophists* de W. K. C. Guthrie (*A History of Greek Philosophy*, vol. 3, parte 1) y *The Sophistic Movement* de G. B. Kerferd. Numerosas investigaciones recientes han estudiado la tragedia como una práctica profundamente política y específicamente democrática. Jean-Pierre Vernant (en J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*) subraya que la tragedia corresponde justo al preciso "momento" en que la ideología democrática entró en conflicto con la cosmovisión aristocrática heredada. *Die politische Kunst der griechischen Tragödie* de Christian Meier, por su lado, analiza desde un punto de vista político a Esquilo y al primer Sófocles. El ensayo "The Great Dionysia and Civic Ideology" de Simon Goldhill, en John J. Winkler y Froma Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysus. Athenian Drama in Its Social Context*, que arguye que la tragedia cuestionaba los valores del festival que le servía de contexto, ha tenido mucha influencia en otras investigaciones; con la opinión contraria tenemos "The Social Function of Attic Tragedy" de Mark Griffin (que es accesible con la excepción de algunas notas al pie). Sobre el trasfondo político de la tragedia véase Christopher Pelling, *Literary Texts and the Greek Historian*, pp. 164-188; sobre la retórica véase *Persuasion in Greek Tragedy* de R. G. A. Buxton y "Between Public and Private: Tragedy and Athenian Experience of Rhetoric" de S. Halliwell, en C. Pelling, *Greek Tragedy and the Historian*, pp. 121-141.

He subrayado la diferencia entre Eurípides y los otros dos autores trágicos porque recientemente los investigado-

res más reconocidos han tendido a enfatizar su similitud; por ejemplo: Mary Lefkowitz, "'Impiety' and 'Atheism' in Euripides' Dramas", en Judith Mossman, *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*, pp. 102-121, y David Kovacs, *The Heroic Muse: Studies in the* Hippolitus *and* Hecuba *of Euripides*, pp. 71-77 (en esta sección del volumen todo el griego está traducido). *Euripides and the Sophists* de Desmond Conacher presenta una útil y sucinta apreciación del uso de las ideas sofísticas en Eurípides.



V. *LOS PERSAS*

A) Compasión por los persas

Los persas de Esquilo, la tragedia más antigua que nos ha llegado, es también una de las más políticas. Se produjo en 472 a.C. y dramatiza la respuesta de la corte persa cuando se entera de la derrota de su flota frente a los griegos en la batalla de Salamina (tan sólo ocho años antes); no sólo era reciente la guerra sino que aún no se terminaba. Después del fracaso persa por invadir Grecia en 480 y 479 a.C., los griegos despliegan un contraataque para liberar las ciudades-Estado griegas que habían estado bajo el yugo persa cuando empezó la guerra. Atenas es la líder de una alianza permanente contra Persia, la Liga Delia. Esta liga habría de convertirse luego en un verdadero imperio opresor y es posible ver en esta tragedia una advertencia para los atenienses de que no se conviertan en un pueblo como los persas.

Los persas no fue la primera tragedia de este tema: *Las fenicias* de Frínico se produjo probablemente en 476 a.C. y, como ya vimos, Temístocles, el ateniense más destacado en la victoria contra los persas, fue corego de esa producción. La obra de Frínico comenzaba con unos eunucos que colocaban cojines sobre los asientos de los consejeros persas mientras comentaban la derrota de Jerjes. Aunque la tragedia de Esquilo también retrata el lujo de los persas, no incluye eunucos: castrar jovencitos era una práctica "oriental" y tal inicio caracterizaba muy negativamente a los persas

desde el primer momento de la obra. El inicio de la obra de Esquilo hace eco del inicio de la obra de Frínico, como si quisiera invitar al público a hacer una inmediata comparación de las dos versiones.

Los persas es una de las muchas tragedias que aborda el tema, característico de la *Odisea* y otras historias mitológicas sobre el regreso a casa de los héroes; en estas obras (que suelen llamarse *nóstos,* por la palabra griega para "regreso a casa") los personajes aguardan con urgencia la vuelta de algún ausente. *Los persas* tiene una trama muy sencilla: los ancianos de la corte, que conforman el coro, y la Reina esperan aprehensivamente noticias sobre la expedición militar del rey Jerjes. Cuando se enteran por un mensajero de la desastrosa pérdida de la flota, llevan a cabo un ritual para convocar a la sombra del padre de Jerjes, el rey Darío, quien critica severamente la impetuosidad de su hijo y predice la próxima derrota de los persas en Platea. La Reina se retira esperando poder encontrar a su hijo de inmediato a su regreso para proporcionarle nuevas vestimentas pero éste llega antes que ella y aparece en escena vistiendo los andrajos que, en su desesperación por la derrota, hizo de su atuendo; la obra termina con el lamento de Jerjes y el coro.

Durante mucho tiempo esta tragedia fue poco estudiada, pero empezó a recibir nuevo interés de la academia en la década de 1980 por adelantos en otras áreas de los estudios literarios que la hicieron parecer más interesante. Por ejemplo: la influencia creciente de *Orientalismo* de Edward Saïd (1978) y la teoría del poscolonialismo que ese libro inspiró hizo que los especialistas regresaran a este texto griego en el que Occidente imagina al Oriente. Por otra parte, el neohistoricismo incitaba a los estudiosos a pensar las tragedias en relación con problemas centrales de la cultura y la iden-

tidad griegas, y esta obra, ambientada en la residencia misma de los enemigos de Grecia era una obvia elección para el estudio. Sobre el escenario, igualmente, la tragedia se representó más porque ahora se la veía como una obra antiimperialista: la Guerra del Golfo de 1991 inspiró la producción y adaptación de *Los persas* bajo la dirección de Peter Sellars, mientras que la invasión de Estados Unidos a Iraq provocó, como era de esperarse, una muy notoria producción en 2003.

Ni con todo este interés, sin embargo, pudo llegarse a algún acuerdo más o menos general sobre la obra: la tragedia se abre a interpretaciones muy distintas sobre cuestiones fundamentales porque los lectores no pueden coincidir en cómo la obra manipula las simpatías del público. Esquilo decidió escribir una tragedia sobre cómo los griegos (y Atenas en particular) habían derrotado a un agresor extranjero, mas decidió ambientarla en la residencia del agresor. Esquilo hubiera podido, sin más, componer una obra triunfalista y retratar a los persas como villanos aborrecibles, llenos de ambición y arrogancia, para que el público se regocijara con la miseria del enemigo. En su obra definitivamente idealiza la resistencia de los griegos ante los persas: como sus griegos son vistos por los enemigos sólo desde la distancia, puede contar una historia que omite los desacuerdos, rivalidades y sectarismos entre los griegos. Sin embargo, hubiera podido también representar a los persas exactamente como a los griegos para que su público se identificara con ellos y sintiera el dolor de su derrota. Mas no hizo nada de esto: los persas de la obra muy a menudo son como griegos, pero también tienen cualidades estrictamente persas (algunas auténticas, otras que son producto de la imaginación griega).

Veamos un ejemplo: la Reina entra en un carruaje (150-158), está suntuosamente vestida y muy probablemente lleva todo un séquito; los ancianos se postran frente a ella, la llaman esposa de un dios (Darío) y, a no ser que una antigua fuerza sobrenatural se haya tornado contra el ejército, también madre de un dios (Jerjes). Quizá las entradas con un carruaje no eran tan poco comunes en las primeras tragedias, ya que antes de que se pusiera el edificio sobre el escenario, la acción no ocurría frente a un palacio y era poco probable que los personajes de la realeza anduvieran caminando; el saludo del coro, sin embargo, es de tal manera diferente a las costumbres griegas, que invitaba inmediatamente a los griegos a mofarse de tal superioridad: los griegos sencillamente no trataban a los mortales como seres divinos. Sin embargo, después del discurso del mensajero, la Reina anuncia que se dispone a hacer ofrendas a los dioses y a ofrecer dones a la Tierra y a los muertos con la esperanza de que el futuro sea promisorio (522-526); cuando retorna al escenario, carga ella misma las ofrendas, va a pie, con un atuendo sencillo y sin compañía: su reacción ante el desastre es idéntica a la de una piadosa griega y es muy difícil imaginar que alguien entre el público no hubiera sentido conmiseración por ella.

El mismo inicio de la obra es otra muestra de esta complejidad: *Los persas* no tiene prólogo; el coro de ancianos persas sencillamente entra cantando a ritmo de marcha y se ubica en el espacio que media entre una tumba (la tumba del rey Darío) y algunos asientos. Se identifican como "guardianes de las ricas moradas repletas de oro" que han recibido su encomienda del "propio rey, el soberano Jerjes, que nació de Darío" (3-6). Tan sólo estas declaraciones bastan para que un público griego sea consciente de que estos

hombres están más subordinados de lo que deberían. En la poesía épica griega, el poeta constantemente menciona el oro y el esplendor de sus héroes, porque éstos los identifican como pertenecientes a un tiempo pasado más glorioso, pero en una tragedia, demasiada mención de riquezas y lujos es señal de peligrosa autocomplacencia, es señal de una incapacidad para reconocer la importancia de admitir los propios límites. No obstante, este comienzo negativo se corrige inmediatamente: los ancianos anuncian que están preocupados y ansiosos (8-11): no son personas que tengan, en lo absoluto, exceso de confianza; luego enlistan los nombres de los dirigentes de las diversas regiones del imperio (para un oído griego todos son nombres exóticos) y el catálogo heroico subraya el poder inmenso de la fuerza de los persas (14-58). Hacia el final de esta primera sección, no obstante, describen al ejército como "la flor de varones" de la tierra persa (59) y hablan de la intensa nostalgia que por ellos siente la región (61-62) y de los padres y esposas que tiemblan porque el tiempo se dilata (63-64).

Conforme pasan de la recitación al canto, celebran al ejército y aseveran que es invencible pero, por otro lado, consideran "¿qué hombre mortal evitará el engaño falaz de una deidad" (94-95). Así se confirma el patrón: en un momento son, sin lugar a dudas, el enemigo (pretenden esclavizar a Grecia y su poder es sobrecogedor), en el siguiente momento, sin embargo, son mortales vulnerables cuyas reflexiones morales son típicas de un coro de tragedia. Los ancianos creen que una disposición de los dioses eligió a los persas para trabar guerras con la caballería y destruir ciudades, pero, en cuanto al mar, los persas han aprendido sólo a contemplarlo y se han tenido que valer de cables para cruzarlo —una referencia a los cables que sostenían el famoso

puente de Jerjes sobre el Helesponto (101-114)—. Esta preocupación de que Persia ha excedido los límites de su éxito divinamente predeterminado es, de nuevo, un problema típicamente planteado en la tragedia griega, por lo que, para el público, los persas suenan familiares; dicen lo que es apropiado en las circunstancias.

A través de la obra los persas aparecen como diferentes e inferiores a los griegos: son dados a lujos y afeminados (mientras que el discurso del mensajero específicamente enfatiza la disciplina, autocontrol y unidad de los griegos). Sin embargo el coro, la Reina y la sombra de Darío usan todos los términos de la moralidad griega (por más que vean el desastre desde un punto de vista algo diferente). Los griegos estaban muy acostumbrados a hacer advertencias sobre los excesos y tenían que haber sabido que ellos mismos no eran inmunes a los delirios que habían llevado a los persas a la catástrofe. La Reina y el coro siguen una veta de la moralidad griega diferente de la que sigue Darío: ellos subrayan el peligro que se hereda con las riquezas (163-164) y la hostilidad de una divinidad maligna (515-516). Darío, por su parte, afirma "que cuando se es mortal no hay que abrigar pensamientos más allá de la propia medida. Cuando la soberbia florece da como fruto el racimo de la pérdida del propio dominio y recoge cosecha de lágrimas" (820-822).

La soberbia *(hýbris)* es un comportamiento que ignora los límites personales y el respeto que se debe a otros humanos y a los dioses. Esquilo distingue (especialmente en *Agamenón*), por un lado, la cuestión de que los dioses pueden resentir el exceso de buena fortuna en los mortales y tienden a contrarrestarlo, y, por el otro, la idea de que mucha prosperidad conduce a la *hýbris* y que las acciones derivadas de esta soberbia ocasionan ruina. En este pasaje aparecen

ambas ideas pero no están claramente distinguidas una de la otra.

Darío, al atribuir *hýbris* al ejército persa, se refiere a su falta de respeto a los altares y templos durante la invasión (808-814). La imagen de la *hýbris* como una siembra cuya cosecha es Átē, el Desastre, era bien conocida por los griegos, particularmente gracias al poeta ateniense Solón (fr. 13 West). Precisamente porque para los griegos estas reflexiones morales eran tan comunes, la referencia de Darío a la *hýbris* debió de servir para allanar la distancia entre griegos y persas; era cosa bien sabida que los griegos habían también faltado al respeto a lugares sagrados en tiempos de guerra. Sólo Darío habla de *hýbris* y predice que esta soberbia causará muerte masiva de persas en la batalla de Platea (816-830); todo el ejército está implicado en esto, aunque Jerjes es el principal responsable. La batalla de Platea (en la que Esparta tomó el liderazgo) casi no se vuelve a mencionar en la obra.

La obra retoma varias veces la referencia al puente de Jerjes sobre el Helesponto (67-72, 114-115, 130-132, 722-724), y finalmente la sombra de Darío hace más explícita la enseñanza moral: "Él abrigó la esperanza de sujetar con cadenas, como a un esclavo, al sagrado, fluyente Helesponto, al Bósforo, acuífera corriente de un dios [...] Él, que es un mortal, falto de prudencia, creía que iba a imponer su dominio a todos los dioses y, concretamente, sobre Poseidón" (745-750).

Estas repetidas referencias al puente ejemplifican la ambivalencia de la obra: el puente de Jerjes sobre el Helesponto era, para los griegos, un símbolo perfecto del exceso y falta de moderación de los persas, de su incapacidad para reconocer los límites propios de los mortales *(hýbris)*. Ahora

bien, en el *Agamenón* del propio Esquilo (producido en 458 a.C.) el conquistador griego de Troya hace entrada a su casa sobre una pasarela cubierta de alfombras y el diálogo deja muy claro que se está comportando como el estereotipo del potentado oriental (*Agamenón*, 935-936). Podemos decir entonces que, si bien los reyes orientales eran particularmente proclives a olvidar su vulnerabilidad de mortales y solían ser tratados con un grado de adulación impropio para los humanos, la pérdida del respeto por los límites era un peligro al que todo aquel que era exitoso estaba expuesto. Así, la obra caracteriza a Jerjes como un joven arrebatado (aunque ya tenía cuarenta años cuando invadió Grecia) y la propia Reina explica que su locura proviene de haber sido provocado muchas veces por "hombres malos" que le reclamaban no aumentar las riquezas de Persia como su padre lo había hecho (753-758). Que un joven prestara oídos a este tipo de malos consejos era exactamente lo que los griegos esperarían (en sus esquemas típicos de advertencias morales), así que esto también contribuye a universalizar la obra. La tragedia idealiza a Darío, aunque él también había atacado a Atenas y fue derrotado en la batalla de Maratón; Jerjes tiene la esperanza de que su expedición ayude a vengar la derrota de su padre (243-244, 473-477). La tragedia deposita la culpa y la responsabilidad con tal insistencia sobre Jerjes que los otros persas (con excepción de quienes lo han aconsejado mal) no llevan casi ninguna culpa.

En la oda coral que sigue al relato del mensajero, hay una estrofa en la que el nombre "Jerjes" señala esta responsabilidad como golpe de martillo en tres oraciones consecutivas ("Jerjes se lo llevó —¡ay, ay!—, Jerjes hizo que perecieran —¡ay, ay!—, Jerjes todo lo organizó de modo insensato con sus barcos marinos", 550-553), mientras que la antístrofa

que responde hace eco: "los navíos se los llevaron —¡ay, ay!—, los navíos les dieron muerte —¡ay, ay!— [...]"; así, los navíos representan un "más allá de los límites adecuados" para el poderío persa; los persas fueron derrotados porque nunca debieron tratar de expandir su poder al otro lado del mar: esta lección es, potencialmente, una lección universal.

La tragedia queda, por supuesto, abierta a interpretaciones y permite producciones que enfatizan que la ambición imperialista es peligrosa para cualquier Estado poderoso y acarrea terribles sufrimientos lo mismo en la propia tierra que en tierras lejanas. Sin embargo, hay que pensar que Esquilo volvió a hacer una producción de *Los persas* en Sicilia (después de su primer éxito en Atenas) para Hierón de Siracusa, quien había derrotado a etruscos y cartagineses en la batalla de Cumas en 474 a.C. Hierón era un gobernante tan despiadado como el Jerjes de la obra, famoso por su policía secreta; los de Siracusa no disfrutaban de las libertades que la obra tanto celebra (libertad de expresión y gobernantes que rindieran cuentas) y, sin embargo, resulta claro que Hierón consideraba que podía usar la tragedia con fines propagandísticos, invitando a los sicilianos a que se identificaran con los griegos de la obra; la representación de esta tragedia en Sicilia debió ser decididamente un espectáculo triunfalista.

B) Atenas y la libertad

El gran contraste que sí se establece entre griegos y persas en esta obra es el contraste entre esclavitud y libertad. Los persas "acarician la idea de echar sobre Grecia un yugo de esclavitud" (50). La Reina supone que los atenienses deben tener un amo que mande sobre su ejército y no entiende

cómo pueden resistir la invasión enemiga si "no se llaman esclavos ni súbditos de ningún hombre" (241-243). El público griego, por el contrario, supone que los griegos resisten *precisamente porque* no son esclavos: luchan para defender su libertad. El mensajero relata que, en el preciso instante en que se inició la batalla de Salamina: "Al mismo tiempo podía oírse un gran clamor: 'Adelante, hijos de los griegos, libertad a la patria. Libertad a vuestros hijos, a vuestras mujeres, los templos de los dioses de vuestra estirpe y las tumbas de vuestros abuelos. Ahora es el combate por todo eso'" (401-405).

No hay ninguna claridad sobre quién se supone que proclama estas líneas; si un comandante griego, si todos los griegos juntos o si acaso un dios. Justo eso parece ser el punto: la devoción griega por la libertad es absoluta y generalizada, se ubica más allá de toda explicación; se yergue como la oposición más clara al servilismo persa.

Al inicio de la obra la Reina narra un sueño que tuvo (181-199): aparecían dos bellas mujeres, una con el atuendo persa y otra con el "dórico" (es decir, el vestido corto griego más sencillo), y empezaban a discutir: Jerjes llegó y las contuvo, mas luego las unció a su carro como si fueran caballos; la persa se somete, pero la griega se resiste, rompe el yugo y hace caer a Jerjes, el rey Darío aparece y se compadece de su hijo; entonces Jerjes, angustiado, se rasga las vestiduras.

El sueño es fascinante porque no todos los detalles de su interpretación son evidentes. Se trata de un sueño profético, pero a la vez es un sueño que refleja la propia imaginación de la Reina: el hecho de que Jerjes se desgarre las vestiduras de vergüenza frente a su padre refleja la convicción que ella tiene de que su hijo atacó Grecia sólo por respon-

der a los reclamos que le hacían de ser inferior a su padre (735-738); por otro lado, el sueño tiene un genuino efecto onírico porque la Reina nunca se sorprende de que Jerjes unza mujeres a su carruaje. El atuendo de las mujeres en el sueño las identifica como Grecia y Persia y son hermanas: una ha recibido Grecia como su tierra y la otra ha recibido la tierra no griega (no sólo Persia, sino todas las tierras del imperio persa); es muy interesante que estén discutiendo antes de que intervenga Jerjes: la obra ciertamente menciona el ataque de Darío en 490 a.C. pero de manera general trata la invasión de Jerjes como una guerra elegida; este sueño, sin embargo, interpreta el intento de Jerjes, quien ya es Gran Rey, por añadir Grecia a su imperio como un intento de dominar simultáneamente Grecia y Persia. En el sueño la hostilidad entre Grecia y Persia es inherente y natural, pero el público no puede saber si esto es parte del mensaje divino que comunica el sueño o si representa la visión del mundo de la Reina en la que el imperialismo persa es benigno y resuelve conflictos innecesarios.

De cualquier modo, la mujer persa se yergue como una torre y soporta las riendas, pero Grecia se rebela y derroca a Jerjes. Esta calamidad señala la evidente preocupación de la Reina por el futuro de todo el imperio (213-214), mas luego la Reina concluye su narración tranquilizándose con el hecho de que Jerjes seguirá siendo rey. Más adelante, el coro se lamenta de que Asia se negara también a ser regida por Persia (584-594). Así, aunque la negativa griega a someterse es inherente al carácter de Grecia, la obra no implica que sólo los griegos lo desean: los griegos, pues, se ven a sí mismos como un ejemplo potencial, que demuestra que con valentía y autocontrol cualquiera es capaz de derrotar incluso a la poderosa Persia.

Ahora bien, ¿qué exactamente es esta "libertad" tan profundamente arraigada en el carácter griego? La palabra "libertad" para los griegos tenía las mismas ambigüedades que tiene hoy para nosotros, aunque su significado era más incisivo porque la presencia de los esclavos era un recuerdo constante de la extrema carencia de libertad. Los esclavos carecen tanto de la habilidad para hacer lo que quieren como del derecho a ser socialmente respetados, mientras que la libertad griega incluye ambas cosas. Una nación puede llamarse "libre" porque es independiente o porque cuenta con instituciones democráticas; de modo que la obra contrapone la libertad griega a la monarquía persa. La Reina, al tranquilizarse a sí misma, dice que Jerjes no es *hypeúthynos pólei*, es decir, "no tiene que rendir cuentas a la ciudad" (214). Los atenienses estaban especialmente orgullosos de que todo magistrado, al finalizar su gestión, tenía que someter sus cuentas a una auditoría *(eúthynai).* Esta rendición de cuentas era fundamental para la ideología democrática, pero cualquier ciudad-Estado que tenga un gobierno constitucional podía considerarse libre en comparación con el arbitrario gobierno de un monarca. El coro, cuando expresa su miedo a las rebeliones, subraya primero que los pueblos de Asia no querrán pagar tributo ni postrarse ante Persia, y luego que serán entonces libres de decir lo que piensan: "para hablar libre, se ha soltado el pueblo" (592-593). De nuevo: los atenienses estaban muy orgullosos de su habilidad para expresar lo que pensaban, tanto en la cotidianidad como en la Asamblea, y muchos otros griegos también considerarían que tenían libertad de expresión.

Así pues, la obra construye una idea de libertad cuya característica primaria es la vigencia del derecho y el esta-

blecimiento de instituciones que garantizan a los individuos respeto y ausencia de imposiciones arbitrarias. Desde nuestro punto de vista moderno, las mujeres griegas no eran "libres", pero el llamado a defender su libertad era completamente comprensible para los griegos, porque el enemigo vencedor podía literalmente convertirlas en esclavas y despojarlas del respeto al que tenían derecho. Al menos desde un punto de vista griego de la libertad, una mujer era libre cuando se casaba con un hombre que habían elegido sus parientes masculinos (y no cuando era violada por un extranjero) porque el matrimonio arreglado le confería honor y protección legal.

Uno de los rasgos más interesantes de esta obra es que no hay un solo individuo del bando griego cuyo nombre se mencione, mientras que en el primer canto se nombran los comandantes persas, luego el mensajero da una lista de los muertos y la manera en que murieron (302-330) y el lamento final es otro catálogo de las grandes personalidades persas que han muerto (958-1002). La "esclavitud" persa no es incompatible con la gloria personal. Ahora bien, la omisión de las aportaciones individuales de cada caudillo griego a la batalla tiene al menos dos efectos: en primer lugar, así como los catálogos de los héroes persas implícitamente concentran toda la culpa de la derrota sobre Jerjes y los dioses malignos, el silencio sobre los héroes griegos da crédito por la victoria a todos los griegos, incluidos los remeros comunes de la flota; la noche antes de la batalla, los griegos se preparan "no con espíritu de indisciplina, sino con alma dócil al jefe" (374) pero lo que importa es la obediencia y no quién es el jefe. En segundo lugar, aunque la obra distingue a los atenienses como los oponentes cruciales (si se derrota a Atenas, toda Grecia será derrotada, 233-234),

sistemáticamente hace referencia a "Grecia" y a "los griegos"; es decir, evita hacer distinciones.

El mensajero dedica una sección de su relato a narrar el episodio de la acción guerrera en el islote de Psitalea, donde la infantería griega mata a toda una fuerza de la élite persa (441-464), y menciona tanto el ataque inicial con piedra y flechas, como el ataque final de la infantería pesada, de modo que se reconoce la contribución tanto de los remeros y la infantería ligera como de la infantería pesada (459-464). El mensajero relata el famoso truco por el que la flota persa se ve llevada a entablar batalla en el angosto estrecho de Salamina donde su amplio ejército tiene mucho menor ventaja y donde la capacidad de maniobra de las naves griegas es mucho mayor. Según Herodoto, Temístocles envió a su esclavo Sícino con la falsa alarma de que los griegos intentaban huir en todas direcciones (8.75). En la versión del mensajero "un genio vengador" o "alguna perversa deidad" salió de algún sitio (354), porque llegó "un hombre griego" del ejército ateniense con un falso mensaje (355) y Jerjes no supo "advertir el engaño del hombre griego ni tampoco la envidia de los dioses" (361-362). Una buena parte del público ateniense seguramente creía que los dioses los habían ayudado y, así, al no nombrar a ningún individuo, la victoria griega es colectiva, mientras que las hazañas precisas de ciertos individuos no se niegan pero se convierten en manifestaciones de fuerzas sobrenaturales.

C) *Los persas* como obra de teatro

Los persas tiene una trama muy simple pero nos demuestra cuán enteramente dramático era el genio de Esquilo. Puesto

que la narración del mensajero ocurre hacia el inicio de la obra, el espectador podía preguntarse qué más ocurriría: quizá Jerjes entraría y entonces la obra se centraría en él, o quizá otra acción intervendría como elemento dilatorio. Esta tragedia tiene un equilibrio muy cuidado entre anticipación y sorpresa. Por ejemplo, la Reina, al retirarse por primera vez, encomienda al coro, como asesores leales que son, que proporcionen su consejo leal y que, si Jerjes llega antes de que ella vuelva, lo envíen de inmediato al palacio (529-531); como Jerjes no llega, el coro no delibera sino que canta un lamento. La Reina se retira para traer ofrendas y sólo hasta el final de su nueva intervención, ya de regreso, le indica al coro que invoque la sombra de Darío (620-621): el surgimiento del fantasma y la escena de Darío resultan ser las acciones dilatorias.

A lo largo de toda la obra, la palabra y el espectáculo son completamente interdependientes. Por ejemplo: la obra repetidamente emplea imágenes relacionadas con el yugo como una metáfora del ejercicio de poder. Los humanos normalmente ponen a los animales bajo yugo para arrastrar algún vehículo o para mover el arado, pero en la obra Jerjes pretende poner a Grecia bajo yugo y al construir su puente pone un yugo al Helesponto. Esquilo, sin embargo, no sólo hace que los personajes hablen de yugos, sino que especifica que la Reina haga su primera entrada sobre un carruaje, muy probablemente tirado por dos caballos, de modo que cuando relata su sueño del intento de Jerjes por poner el arnés a un carro tirado por mujeres, la analogía visual del carruaje "normal" está ahí sobre el escenario a la vista de todo el público. Cuando la Reina vuelve a hacer su entrada, esta vez a pie, se revela aún mejor la fuerza metafórica de su entrada anterior. El arco es otro elemento que se transfiere

del lenguaje al simbolismo visual: la Reina se entera de que los atenienses son luchadores cuerpo a cuerpo más que arqueros (239) y al final de la obra Jerjes enseña al coro su carcaj vacío (1020-1022).

Asimismo, las dos mujeres en el sueño pueden distinguirse entre sí sólo por su vestimenta, y la obra toda muestra una obsesión por la vestimenta: Jerjes se rasga las vestiduras, aparentemente de vergüenza, y luego el mensajero narra cómo se desgarraba el vestido mientras veía a sus mejores hombres morir en la isla (468). La sombra de Darío le indica a la Reina que vaya a casa por ropa para su hijo quien, en su pena, aún viste los andrajos que quedan del vestido que desgarró. La Reina se retira de inmediato y espera encontrarse a su hijo para que pueda ayudarlo a cambiar su vestimenta (845-851), pero cuando Jerjes entra aún lleva los andrajos. Por supuesto que no sería probable que aún estuviera con estos andrajos al llegar a Persia, pero Darío deja muy claro que lo hace con toda intención "debido al dolor de los males que está padeciendo" (835). De la misma manera como Jerjes era desmesurado en su arrogancia antes de la calamidad, así es desmesurado en su respuesta posterior, vagando en andrajos en lugar de tratar de decidir responsablemente qué sería mejor para su pueblo. Algo similar ocurre en el canto XXIV de la *Ilíada* donde Príamo no come ni duerme del pesar por Héctor hasta que Aquiles lo convence de comer (*Ilíada* 24.635-24.642); un pesar semejante puede suscitar compasión, pero debe controlarse.

La Reina no consigue traerle nuevas vestimentas a su hijo, pero tampoco tiene oportunidad de llevar a cabo el resto del consejo de Darío: "Cálmale con palabras de benevolencia, pues tú eres la única a la que él —yo lo sé— soportará oír" (838-839). En términos teatrales, el consejo de

Darío es una serie de falsas expectativas para el público y, por otra parte, sostiene una buena parte de la moralidad de la obra. Darío, que interpreta el comportamiento de su hijo como *hýbris*, pide al coro que persuada a Jerjes "mediante prudentes admoniciones" de que evite más ofensas orgullosas contra los dioses (830-831). También da a los ancianos un consejo de aplicación personal: que intenten disfrutar de la vida a pesar de su infortunio (840-842). Nada de esto llega a ocurrir.

La escena final es sorpresiva en su dimensión teatral y comunica la convicción de que Persia no mejorará: Jerjes entra a escena con anapestos recitativos y el coro contesta del mismo modo antes de emprender (hasta el final de la tragedia) un lamento responsorio: cantan justo en el momento en que deberían hablar analíticamente; ésta es la última muestra de la incapacidad y del error de los persas: hay sabiduría en Persia (Darío es verdaderamente sabio y la Reina es más sabia que los ancianos y los ancianos son más sabios que Jerjes), pero la Reina no alcanza a encontrarse a tiempo con su hijo y los ancianos no hacen lo que Darío les indica. Al final, los andrajos de Jerjes representan su incapacidad para aprender algo de sus terribles errores, como no sea que los griegos son muy valientes (1025).

Si el público no hubiera oído las recomendaciones de Darío, los andrajos y los lamentos hubieran podido parecer sólo un efecto de la escena. Si bien es cierto que el género trágico parece a veces hundirse en la infelicidad y un lamento es totalmente apropiado tras la catástrofe persa, ya desde Homero era proverbial que la lamentación no resuelve nada (*Ilíada* 24.524). Precisamente porque Darío le ha recordado al espectador que Jerjes necesita oír voces de razón, el canto de lamentación final con la ausencia de cualquier tipo

de diálogo hablado es tan patético como autocompasivo. El coro debería obligar a Jerjes a volver al presente y hacerle ver la urgencia de planear para el futuro, pero los ancianos sucumben a la complacencia de rumiar las penas. Entre todas las cosas que podría ser, *Los persas* es un cuento de advertencia sobre qué no hacer ante un desastre nacional. Esta advertencia no era precisamente la que les hacía falta a los atenienses en su vida política: recordemos que los corintios en Tucídides afirman que "conceden menos terreno entre más derrotados estén" y que si no consiguen lo que buscan, redirigen sus aspiraciones a otra cosa y la consiguen (1.70). De modo que el público al que estaba dirigida la tragedia, confiado en su propia fuerza frente a la calamidad, pudo haber respondido con cierta satisfacción de sí al final de la obra, porque ésta hacía que sus enemigos parecieran débiles y fáciles de derrotar. Un público moderno, probablemente, sentiría más bien compasión y frustración ante ese final.

Fuentes y sugerencias de lectura

La edición de *Persians* de Edith Hall, de 1996, ofrece el texto griego y una traducción con introducción y comentario (es uno de los volúmenes de la serie Aris & Phillips de textos comentados), mientras que la edición de David Rosenbloom para la colección Companions to Greek and Roman Tragedy, de Duckworth (2006), ofrece el complemento perfecto. Rosenbloom subraya la universalidad de la obra y su aplicación frente a las ambiciones atenienses, mientras que Hall subraya cómo la representación de los persas cumple el estereotipo del Otro y del afeminado. En *The Emptiness of Asia. Aeschylus'* Persians *and the History of*

the Fifth Century, Thomas Harrison argumenta vigorosamente que la obra es celebratoria, pero a la vez está en contra de los estudiosos que la han interpretado como una toma de partido en el marco de la política ateniense de la época.

VI. LA *ORESTÍADA*

A) La lectura de *Agamenón*

El público griego estaba muy familiarizado con la historia del asesinato de Agamenón y la venganza de su hijo Orestes. En la *Odisea* varios personajes, por diversos propósitos, relatan partes de la historia. Agamenón fue el líder del ejército griego en Troya. Egisto sedujo a Clitemnestra mientras Agamenón estaba en Troya y luego mató a éste, en un banquete, a su regreso. Ocho años después, el hijo de Agamenón mató a Egisto (*Odisea*, 3.307-3.310). Zeus, para mostrar cómo los mortales injustamente culpan a los dioses de sus infortunios, cuenta que él le hizo oportunamente advertencias a Egisto (1.32-1.43); Atenea le cuenta a Telémaco de la gloria que ha alcanzado Orestes para incitarlo a la acción (1.298-1.300); la sombra de Agamenón narra cómo lo mataron, para advertirle a Odiseo que no confíe en su esposa (11.405-11.456). Debido a que Orestes es un ejemplo positivo, la *Odisea* nunca menciona explícitamente que mató a su madre cuando mató a Egisto, aunque está claro que lo hizo. Por otro lado, aunque hay alguna evidencia que demuestra que la historia del sacrificio de Ifigenia es muy antigua, Homero nunca la menciona. El poeta lírico Estesícoro compuso un largo poema (dos rollos de papiro) sobre Orestes que incluye cómo fue rescatado por la nodriza de los asesinos de su padre y también menciona el sueño de Clitemnestra de la serpiente, la persecución de las Fu-

rias después del matricidio y el apoyo que Apolo brinda a Orestes.

La versión de Esquilo de esta historia, la trilogía *Agamenón, Las coéforas* y *Las Euménides* (llamada en conjunto la *Orestíada*), es la única de sus secuencias trágicas que nos ha llegado (e incluso ésta ha perdido su drama satírico, *Proteo,* en el que trataba las aventuras de Menelao en Egipto). La trilogía —y muy en especial *Agamenón*— ha tenido una enorme influencia en la historia del teatro y se pone en escena con mucha regularidad: en términos teatrales es una obra sencillamente brillante y tiene una textura extraordinaria. La acción sigue su curso con calma pero implacablemente hacia el objetivo único del regreso de Agamenón y el asesinato; el público se mantiene en un intenso suspenso mientras se posterga el momento de inevitable violencia. Cuando Agamenón finalmente entra en escena, en un carruaje y con la cautiva Casandra a su lado (lo cual es una sorpresa), la gran entrada se convierte en un despliegue de alfombras rojas que hacen ver la casa como si estuviera sangrando; en *Agamenón,* quizá por primera vez, se explotan completamente sobre el escenario todas las posibilidades del significado visual.

Los cantos de la obra son muy difíciles: el coro de ancianos no sabe qué va a ocurrir; sólo saben lo suficiente como para estar muy angustiados; reflexionan sobre el pasado y sobre los posibles futuros en cantos que se revierten sobre sí mismos. Cuando el coro celebra la caída de Troya, reflexiona sobre por qué cayó la ciudad, pero en un coro trágico esto no significa analizar las debilidades políticas y militares sino indagar cuáles fueron las ofensas que pusieron a los dioses en contra de Troya. Inevitablemente, las atrocidades de los troyanos son cavilosas reminiscencias de las atrocida-

des de los griegos, de modo que cada canto tiene múltiples referentes y hay, por decirlo así, casi más sentidos de los que las mismas palabras podrían soportar.

La obra también engaña al público: en su largo canto de entrada el coro reflexiona sobre las implicaciones de los augurios y hechos acaecidos desde la partida del ejército hacia Troya y se preocupa muy especialmente por el sacrificio de Ifigenia. Sólo en el intercambio lírico del coro con Casandra se entera el público de que los antecedentes terribles de la familia también cargan con mucho peso en esta historia: Tiestes cometió adulterio con la esposa de Atreo y Atreo asesinó a los hijos de Tiestes y le hizo comer sus cuerpos sirviéndoselos como platillos en un banquete. Este nuevo contexto se tornará sumamente importante después del asesinato, cuando Clitemnestra argumenta que ella no era la asesina, sino que un espíritu antiguo de venganza, un *alástōr,* había asumido su forma (1497-1504). El coro rechaza sus pretensiones de que ella no es responsable del asesinato, pero sí concede que un *alástōr* pudo haber estado implicado en ello. El marco de referencia que permite dar sentido a la acción se ha transfigurado: la trilogía trata sobre los alegatos y contralegatos de la ejecución de la justicia y no le concede al espectador una sola postura sencilla para determinar quién tiene la razón.

En *Agamenón* los cantos del coro conducen al público a reconocer que Agamenón está condenado por sus propias acciones, pero al mismo tiempo lo llevan a desear que Agamenón escape y a sentir compasión por sus asesinos. En *Las coéforas,* el público debe simpatizar con Orestes a la vez que ha de darse cuenta de que, al matar a su madre, se ha convertido en alguien como su madre. *Las Euménides* aparentemente resuelve estos conflictos: Orestes, aunque purificado

por Apolo, es perseguido por las diosas, las Furias (en griego *Erinias*), que buscan venganza por los crímenes perpetrados en contra de los propios familiares, y debe sobrellevar un proceso jurídico, nada menos que en la ciudad de Atenas, que finalmente lo absuelve gracias al voto de desempate de la diosa Atenea. Los desacuerdos más fuertes entre los críticos de la *Orestíada* se refieren a *Las Euménides:* ¿esta obra final, con su implantación de un tribunal para procesar la acusación de homicidio y con su defensa y justificación del patriarcado (porque, al final, la lucha se convierte en una cuestión sobre el valor relativo de madres y esposos) resuelve algo realmente?

El primer requisito para analizar la trilogía es comprender, al menos en un sentido básico, lo que dicen los cantos corales y cómo se relacionan con la acción (lo cual no es una tarea sencilla). El prologuista en *Agamenón* es un Vigía que, posado en el techo del edificio, se queja de su pesaroso deber que lo obliga a estar despierto toda la noche, y se lamenta de que la casa "ya no se rige del mejor modo como tiempos atrás" (19). Al ver al atalaya que ha estado aguardando, se alegra y llama a la esposa de Agamenón, pero hay un asunto del que prefiere no hablar y que la casa, si pudiera hablar, podría relatar mucho mejor (37-38). Así, el prólogo establece que Clitemnestra está a cargo pero que su propia servidumbre desconfía de ella.

La siguiente parte de la obra (el canto de ingreso del coro) empieza en la línea 40 y termina hasta la 257; el coro empieza por anunciar que es ya el décimo año desde que Menelao, el querellante contra Príamo, y su hermano Agamenón partieron hacia Troya (40-41); los hermanos son descritos como unos buitres a los que les han arrebatado los polluelos del nido (49-54) y claman pidiendo ayuda a un

dios, quien, entonces, envía a una Erinia (55-59). Así pues, Zeus, que protege a los hospitalarios, envía a los hijos de Atreo contra Alejandro (60-61) y Alejandro no podrá calmar la ira de los dioses con ofrendas (69-71). En el resto del canto el coro aclara quiénes son (ancianos argivos, 70-82) y pregunta a Clitemnestra por qué razón ha ordenado sacrificios por toda la ciudad (83-104).

La situación moral aquí no podría ser más clara: Alejandro, al huir con Helena, la esposa de su anfitrión, Menelao, ha violado las leyes que resguarda Zeus y la expedición griega contra Troya es la reacción adecuada. Pero incluso aquí la situación ya es más complicada de lo que podría parecer: Helena es "una mujer que lo ha sido de muchos maridos", lo cual parece sugerir que no valía la pena luchar por ella, especialmente porque el canto a continuación se enfrasca en describir con todo detalle los conflictos que esta guerra trae consigo tanto para los griegos como para los troyanos. Es un poco desconcertante que los Átridas, primero víctimas que claman a los dioses pidiendo justicia, sean, inmediatamente después, los agentes del dios y se conviertan en una suerte de Erinias contra Alejandro.

Puesto que los sacrificios de Clitemnestra deben ser una indicación de que ha habido noticias, los ancianos se remontan al momento que conecta el pasado con el presente, el augurio que apareció justo cuando el ejército se disponía a partir: dos águilas atacan a una liebre preñada y se la comen. Evidentemente las águilas representan a los dos hijos de Atreo, Agamenón y Menelao, quienes aquí pasan de ser buitres cuyos hijos han sido comidos a ser águilas que consumen los hijos de otros. El profeta del ejército interpreta este augurio como una indicación de que Troya habrá de caer con el tiempo; pero al mismo tiempo se preocupa

de que la ira divina pueda quizá echar un sombrío prospecto sobre el ejército, puesto que Artemisa, que se compadece de la liebre y de su pequeño, muestra resentimiento en contra de los "alados perros de su padre". El augurio resulta, entonces, tanto bueno como malo: Artemisa puede inducir vientos en contra que impidan al ejército zarpar, con el objetivo de propiciar "un sacrificio diferente, impío, en cuyo festín tampoco es lícito participar, autor de querellas en el seno de la familia, que entrañará incluso la pérdida de respeto al marido, pues queda en pie una espantosa, dispuesta siempre a alzarse de nuevo, pérfida regidora de la estirpe, la saña de buena memoria y vengadora de una hija" (150-155). La estrofa, antístrofa y el épodo de esta sección terminan todos con un refrán: "Acorde con ello, entona un canto de duelo, entona un canto de duelo; pero que el bien consiga triunfar".

Una parte de todo esto queda completamente claro para el lector que conoce la historia y tiene tiempo de descifrar un lenguaje tan compacto y evocativo: el "sacrificio diferente" es nada menos que el de la hija de Agamenón, Ifigenia, y Clitemnestra no olvidará su muerte y la vengará. Aun así, el pasaje es extremadamente enigmático pues no queda claro exactamente por qué Artemisa está molesta. En las antiguas épicas que trataban esta historia, Artemisa estaba molesta con Agamenón porque él se jactaba de ser mejor cazador que ella, pero en nuestra tragedia el canto del coro no incluye esta información. No tiene sentido que esté enojada con las águilas y luego exija un sacrificio de Agamenón; el águila simboliza a Agamenón, pero él no la mandó. También es desconcertante que, en su ira por la muerte de la inocente liebre, exija la muerte de la hija de Agamenón, que es igualmente inocente. En resumen, es muy difícil enten-

der cómo Zeus, el dios supremo, apoya la expedición y envía sus águilas para predecir su éxito, mientras que su hija, Artemisa, crea este horroroso obstáculo en su contra. Así las cosas, no sorprende que el propio coro abandone la historia, cambie radicalmente el ritmo del canto y entone un himno en alabanza de Zeus. Según este himno, Zeus es quien "puso a los mortales en el camino del saber, cuando estableció con fuerza de ley que se adquiera la sabiduría con el sufrimiento. Del corazón gotea en el suelo una pena dolorosa de recordar, e incluso a quienes no lo quieren les llega el momento de ser prudentes" (176-181).

En Homero había un proverbio que rezaba: "el ingenuo aprende cuando sufre". Es muy fácil asimilar el aprendizaje a través del sufrimiento con el modelo cristiano de aprendizaje, pero aquí quizá esto no significa que el sufrimiento es por sí mismo benéfico, sino que toda acción tiene consecuencias inevitables y la gente que comete errores los reconocerá cuando lleguen las consecuencias. El dolor se refiere quizá a la propia ansiedad del coro al considerar las probables consecuencias de los hechos sobre los que hasta hace poco habían estado cantando. La prudencia *(sōphrosýnē)* aquí podría no ser el conocimiento de las limitaciones sino su forzada imposición. Dirigirse a Zeus con una alabanza no ha aliviado su temor, sino que lo ha hecho todavía más profundo.

"Y entonces", cantan y retoman la historia que habían abandonado; relatan cómo, cuando la flota griega no podía zarpar, los hombres tenían hambre y las amarras se pudrían, Agamenón finalmente decidió sacrificar a su hija, pero una vez que "se hubo uncido al yugo de la ineluctable necesidad" (218), su mente se trastornó de modo que hubiera hecho ya cualquier cosa. Entonces describen los preparativos

para el sacrificio con todos sus horrores y sólo omiten el instante preciso de la muerte del que dicen que no lo vieron y no saben. "Justicia facilita aprender a quienes han sufrido" (250), pero no tiene sentido preocuparse por el futuro.

Los pensamientos de los ancianos siguen tales devenires repetidamente. Apoyan a Agamenón, que es su gobernante legítimo, y quieren que triunfe en Troya y vuelva a asumir su gobierno; también creen que la guerra tiene una causa justa y que Zeus la favorece; sin embargo, también tienen sus dudas sobre si la causa, aunque justa, es suficientemente grande como para compensar el profundo sufrimiento que ha causado tanto a griegos como a troyanos. La ira de Artemisa, misteriosa como era, hace que este cálculo se convierta en algo muy real: ella insiste en que si Agamenón ha de destruir a Troya en venganza por el rapto de la mujer de su hermano, debe entonces sacrificar a su propia hija para compensar todas las muertes de griegos y troyanos que con esto está causando. Una vez que Agamenón decide finalmente sacrificar a su hija, entonces ya no está completamente cuerdo y ha ingresado al ciclo de acción y reacción. Es al menos probable que la destrucción de Troya sea una venganza tan excesiva que, por sí misma, deba exigir una contravenganza, pero es también casi seguro que más adelante tendrá que pagar por el sacrificio de Ifigenia. De modo que el pensamiento de los ancianos los lleva a una conclusión que no tienen realmente la valentía de aceptar; este mismo patrón aparece en los dos siguientes cantos; al final de su canto Clitemnestra ya ha entrado a escena y los oye en su deseo de que "ojalá haya un feliz resultado en estos sucesos, como lo desea ésa a quien más de cerca le toca, fortaleza que es defensora única del país" (225-227). En el mundo de esta obra, donde lo que se dice tiende a materia-

lizarse casi de inmediato, desear que las cosas salgan como lo quiere la Reina, no es algo sabio. Los ancianos, sin embargo, se sienten intimidados por ella (incluso si la subestiman por ser una mujer): porque no pueden confrontar su propio miedo por el futuro de Agamenón, tampoco pueden reconocer lo peligrosa que ella es.

Los personajes de esta obra no son lo que ahora llamaríamos personajes redondos, pero están definidos con mucha viveza. El canto concede unas líneas a la angustiada expresión de Agamenón mientras decide qué hacer, pero el canto —y la tragedia como un todo— no se ocupa mucho de la motivación individual; Agamenón llama a Ifigenia "la alegría de mi casa" (207), pero la obra nunca muestra o aclara si amaba a su hija, si recibió con gusto la oportunidad de atacar Troya, si había sido un buen esposo; Clitemnestra entra al final del primer canto coral y, a partir de ahí, ella es el personaje dominante de toda la obra. Ahora bien, la leyenda no exigía que Clitemnestra fuera lo que es en esta tragedia (en la *Odisea,* Egisto es el asesino de Agamenón y el seductor de Clitemnestra). La Clitemnestra de *Agamenón* es la peor pesadilla de la imaginación masculina griega: una mujer con todos los atributos del hombre heroico y que ignora completamente los límites tradicionales de la esfera de acción femenina. El Vigía al inicio de la obra habla de un "corazón de mujer previsora y tan decidida como un varón" (11), pero, en realidad, es más inteligente que cualquiera de los hombres que la rodea y tiene un mayor dominio del lenguaje. Tampoco para el caso de Clitemnestra es adecuado un análisis de motivaciones complejas: ya desde el primer canto coral es llamada "la saña de buena memoria y vengadora de una hija" (155). En la ausencia de Agamenón ha elegido un amante que tiene su propio deseo de vengan-

za y su propio reclamo de derecho al trono, pero que es un pusilánime que le deja a ella todo el trabajo sucio. Cuando Agamenón llega con una concubina, la cautiva Casandra, ella la mata igualmente y con particular gusto (1447); de modo que no se da el caso de que sus motivaciones sean otras que las de su interés propio. En ningún punto de la obra, por ejemplo, se dice nada sobre cómo comenzó su relación con Egisto; en *Las coéforas* (920) ella sugiere que se sentía sola sin Agamenón, pero esto parece poco probable. Más bien, la ausencia de detalles despliega con mucha potencia los aspectos de la situación: si bien Clitemnestra tiene un poderoso reclamo de justicia debido al sacrificio de Ifigenia, es también una mujer terriblemente transgresora que, evidentemente, disfruta del poder que tiene (rasgo inapropiado desde el punto de vista cultural).

El asunto del género, pues, es fundamental desde el primer momento en que Clitemnestra hace su entrada; en la escena que sigue al primer canto, Clitemnestra explica al coro el sistema de atalayas que le ha permitido conocer desde Troya las noticias e imagina con una intensa descripción la escena de la caída de Troya; expresa su preocupación de que los griegos lleguen a no respetar los santuarios de los dioses mientras saquean la ciudad y que los dioses, por ello, no les concedan un seguro regreso a casa (338-350). El público no podría saber si su plegaria es realmente sincera: desea tener la satisfacción de matar ella misma a Agamenón, por una parte, pero, por otra, al mencionar la posibilidad de que los griegos ofendan a los dioses quizá desee que, como por arte de magia, así lo hagan. Una buena parte del poder de este personaje deriva precisamente de su opacidad.

En el siguiente canto, el coro empieza por alabar a Zeus, que ha lanzado una red sobre Troya (355-366); Paris es el

modelo de hombre que ha ignorado a la Justicia y ha caído presa de los peligros de la excesiva riqueza (385-403); el recuerdo de Paris lleva al recuerdo de Helena y de cómo abandonó el hogar (404-408), y a la desgracia de Menelao tras su partida (412-429); éste es el pivote que marca un cambio en el canto porque el infortunio de Menelao evoca el más grande infortunio de la colosal guerra; los parientes de aquellos que murieron por Helena murmuran resentidas frases contra Menelao y Agamenón (428-455) y el coro puede entonces ver que Agamenón debe estar amenazado de venganza divina (456-474); así, empiezan a dudar de que realmente Troya haya cedido (475-487) pero entonces entra el heraldo para anunciar que, efectivamente, Troya ha caído (503-537), aunque una tempestad terrible se desató tan pronto como los griegos zarparon hacia casa y Menelao ha desaparecido (620-633; esta información prepara al público para el drama satírico final sobre Menelao en Egipto).

El coro intenta en repetidas ocasiones atribuir la culpa de todo lo ocurrido a dos mujeres: Helena y Clitemnestra (que, además, son hermanas) y también en repetidas ocasiones queda claro que las mujeres pueden destruir a los hombres porque los hombres están dispuestos a permitirlo. Así, en su siguiente canto, se refieren a Helena la destructora; cuentan la fábula de un hombre que tenía por mascota un cachorro de león (717-719); mientras fue joven y desprotegido era una lindura (720-726) pero cuando creció y se convirtió en león fue el azote de la casa (727-736). Así Helena al inicio llegó a Troya como "el espíritu de bonanza sin viento, el dulce ornato de la riqueza, el tierno dardo de la mirada, la flor del amor que muerde el corazón" (740-743) —tiene Esquilo un extraordinario talento para la poesía de erotismo onírico— mas luego se convirtió en una

Erinia (744-749; sin embargo la fábula del cachorro de león resulta que se puede aplicar a todos los personajes de la trilogía). Es muy fácil culpar a Helena, pero los ancianos continúan en su reflexión y consideran causas más profundas: reflexionan sobre si, por ejemplo, la excesiva prosperidad por sí misma conduce al infortunio (750-756), mas no lo creen; es, más bien, la acción impía la que conduce a acciones aún más impías (758-760). Una vez que la reflexión moral en su generalización deja atrás la figura que inicialmente la suscitó, adquiere mucho mayor aplicabilidad.

La *hýbris* genera más *hýbris* y trae consigo la Ruina (764-766). "Justicia resplandece en las moradas manchadas de humo" pero se aleja de las moradas de los ricos, que tienen las manos manchadas, y dispone todo hacia sus fines (774-782). En ese momento entra Agamenón, en un carruaje, acompañado de su concubina Casandra y, probablemente, de esclavos que traen mucho botín, de modo que el público no puede no estar perfectamente consciente de quién es el rico que tiene las manos manchadas. Los ancianos tienen dificultades para interpelarlo apropiadamente (782-798), es decir, para mostrar lealtad, por una parte, pero sin dejar de mostrar que están en desacuerdo con la guerra y con el sacrificio de Ifigenia (799-804), por la otra, también tienen dificultades para advertirle que algo anda mal en palacio (805-809), pero ni los ancianos ni Agamenón se hubieran imaginado que los enemigos del rey pudieran actuar tan pronto.

Clitemnestra ordena que los esclavos saquen telas teñidas para que, caminando sobre ellas, entre Agamenón a casa (908-913); Agamenón y Clitemnestra discuten sobre lo apropiado de este gesto (918-943): se trata de una escena de exquisita tensión (aunque no consigue nada exactamen-

te, pues, camine o no sobre las alfombras, Clitemnestra lo matará cuando entre). El rey de los persas nunca tocaba el suelo, de modo que caminar sobre alfombras convierte a Agamenón en un arrogante déspota oriental (las alfombras son objetos preciosos, de modo que se trata de un acto de desperdicio deliberado que suscita el resentimiento de mortales y de dioses). Clitemnestra persuade a Agamenón de comportarse de un modo que lo hará lucir mal y, además, ejerce su propio poder como queriendo demostrar que ella es quien controla su gran entrada.

Tan pronto como Agamenón entra en la casa, el público está a la espera del asesinato y el coro canta sus temores (975-1034), pero después de ese canto Clitemnestra sale de la casa y ordena a Casandra entrar (1035). Casandra no sólo no obedece, sino que además no habla; Clitemnestra abandona su intento y regresa al interior (1068). Casandra, la esclava troyana, puede resistir el poder de Clitemnestra. Sólo cuando Clitemnestra ya está en el interior, empieza Casandra a cantar y su canto es un lamento por la caída de Troya y por su propia muerte, ahora inminente; predice el asesinato de Agamenón y declara que las Erinias hace mucho que han habitado esta casa (1072-1172); luego, en versos recitados, explica sus profecías al coro: ve las sombras fantasmales de los hijos de Tiestes (1217-1222) y sólo entonces Egisto (hijo también de Tiestes) ingresa verdaderamente a la obra, como "un león cobarde" (1224) que medita la venganza contra el hijo de Atreo. Casandra ingresa en la casa sólo una vez que ha dictado su predicción de que ella también será vengada, cuando un hijo regrese del exilio para matar a su madre (1279-1284). Una vez que entra, los gritos desde el interior anuncian los asesinatos (1313-1345).

De modo que la historia, en realidad, comienza con Atreo y Tiestes, mas esta información no cancela toda la reflexión anterior sobre la guerra y el sacrificio de Ifigenia, más bien complica el asunto. Ni el rapto de Helena ni la ira de Artemisa tienen ningún vínculo causal directo con los crímenes de Atreo y de Tiestes; sin embargo, la decisión de Agamenón de matar a su hija es una repetición del asesinato por el que su padre mató a los hijos de su propio hermano. El coro ha empleado el campo semántico de lo reproductivo para la *hýbris,* indicando que el crimen "engendra" un crimen similar, de modo que la similitud entre el padre y el hijo es algo más que una accidental repetición, pero no hay "maldición" que pueda quitar a Agamenón responsabilidad de sus actos (o aligerar siquiera tal responsabilidad). Clitemnestra y el coro debaten, mediante un canto, lo que ha ocurrido (1372-1567) y llegan a una conclusión sorprendente: cuando el coro insiste: "Mientras permanezca en su trono Zeus, permanecerá —es ley divina— que el culpable sufra" (1564), y teme que la familia esté maldita, Clitemnestra está de acuerdo (1567-1568) y ofrece un trato al genio de la familia: renunciará a la mayor parte de la riqueza de la casa si el espíritu se marcha a otra parte (1567-1576) pero ésta no es una oferta factible si los cantos corales han llevado la razón: ella no puede cometer los asesinatos que quería y luego hacer que se detenga el ciclo. Que esto es imposible queda demostrado por la entrada de Egisto, quien no tiene ningún interés en renunciar a la riqueza de la casa; al final de la obra, las amenazas de Egisto al coro dejan ver que el nuevo régimen será una tiranía.

El problema central, pues, no queda resuelto dentro de la obra y parece no admitir resolución. La "justicia" en el

mundo de esta tragedia es igual a venganza y cada vengador comete una nueva injusticia, trayendo con esto nueva necesidad de venganza. Una vez que el ciclo comienza, no puede detenerse.

B) Imágenes recurrentes: las Erinias

El poder de esta obra se finca en su uso del lenguaje y sus técnicas dramáticas, que no pueden separarse entre sí. Si ya *Los persas* mostraba la maestría de Esquilo para los recursos específicamente dramáticos, la *Orestíada* demuestra una técnica dramática perfeccionada que ha tenido una profunda influencia; cuando Esquilo produjo la *Orestíada* en 458 a.C., el edificio sobre el escenario tenía poco de haberse introducido en la convención teatral y, sin embargo, en esta obra es un elemento absolutamente integral para el diseño dramático (el resumen que antes hicimos ya muestra hasta qué grado la casa es importante). La trilogía desarrolla aún más la técnica favorita de Esquilo de explotar imágenes recurrentes en el lenguaje poético, al grado de que llegan a materializarse literalmente sobre el escenario.

Las Erinias son la más obvia de estas "metáforas que se vuelven realidad". En la *Teogonía* de Hesíodo, las Erinias nacen de la sangre de Urano cuando su hijo Cronos lo castra (186), el primer acto de violencia cometido por un hijo contra un padre. Estas deidades, asociadas con la sangre y a menudo identificadas con las maldiciones, poseen una maleabilidad inherente que Esquilo explota al máximo: pueden cumplir su cometido de castigar asesinos, violadores de juramentos, abusivos de la hospitalidad y de los derechos de los padres, ya sea a través de acciones humanas o con las suyas propias. Es decir, a menudo puede identificárselas

con el análogo divino de la venganza humana pero también pueden sólo ejecutar maldiciones: en la *Ilíada* el padre de Fénix invoca a las Erinias para echar sobre su hijo la maldición de no tener descendencia (9.454) y una de las Erinias escucha la plegaria de la madre de Meleagro solicitando su muerte (9.570-9.571). A veces hacen valer la ley divina de una manera más general, como cuando acallan a los caballos proféticos de Aquiles (*Ilíada* 19.418), ya sea porque los caballos no deben hablar o porque su profecía le revela a Aquiles más de lo que debe saber. En todas estas funciones son invisibles, desplazándose a través de una oscuridad sobrenatural, pero también pueden servir como una manifestación externa de lo que los modernos llaman la conciencia (para lo cual los griegos no tuvieron una palabra específica sino hasta finales del siglo v); alguien cuya violencia ha causado una terrible contaminación ritual o que ha violado las leyes más sagradas de la cultura podía sentir y sufrir su presencia real.

La sección anterior ya señaló sus apariciones más importantes en *Agamenón*. Agamenón y Menelao, enviados por Zeus para vengar el rapto de Helena, son sus propias Erinias. La misma Helena pasa de ser la materialización de un deseo erótico supremo que quita el aliento a una Erinia que trae la destrucción a Troya. El coro, al reflexionar sobre el rencor de las personas cuyos seres queridos han muerto en Troya, considera que las Erinias consumen a los que tienen suerte sin justicia y aun los persiguen hasta la muerte (463-467). Clitemnestra se refiere al "peán en honor de las Erinias" que es apropiado para las noticias de la derrota militar pero no para el reporte mixto de la victoria seguida de una tempestad (645). El corazón mismo de los integrantes del coro emprende un "lamento de las Erinias" cuando los

ancianos expresan su preocupación por Agamenón que acaba de entrar a la casa (990-993). Luego, la clarividente Casandra, de hecho ve a las Erinias:

> Sí; nunca abandonará esta morada un coro acorde de voces horrendas que no habla de dicha.
>
> Sí; sangre humana ha bebido hasta el punto de cobrar más audacia, y aguarda en la casa esta delirante tropa —difícil de echar afuera— de las Erinias de esta familia. [1186-1190.]

En la mitología, las Erinias nacieron de la sangre, pero también son vampiros que beben la sangre de aquellos a los que atormentan. Las Erinias son a la vez un coro y un *kōmos* (un eufórico grupo festivo que pasa de una fiesta a otra); después del asesinato, tanto Egisto como Clitemnestra hablan con confianza de las Erinias: Clitemnestra les ha ofrecido a su esposo en sacrificio (1433), mientras que Egisto ahora cree en la justicia divina, al ver a Agamenón "yacente en el manto tejido por las Erinias" (1580).

En *Las coéforas,* Apolo amenaza a Orestes con las Erinias si no se anima a vengar a su padre (283). El coro insiste en que es una regla que toda sangre derramada exige más sangre y que la Erinia de un muerto clama pidiendo más ruina (400-404). Orestes se imagina cómo la Erinia al beber la sangre de Egisto (577-578) estará bebiendo su tercer trago. El coro vuelve a cantar sobre la Erinia justo antes de que Orestes toque a la puerta de su ancestral casa: "y, con el tiempo, trae un hijo a su casa, para castigar la mancilla de sangres más antiguas derramadas, la ilustre Erinia, que, en lo profundo de su espíritu, mantiene planes de venganza" (648-650).

Estas líneas son ejemplo de la densidad que caracteriza a Esquilo: la trilogía ha insistido repetidamente en que un crimen, un acto de violencia, engendra otro acto de violencia tal y como los padres engendran hijos, y en el pasaje la frase "de sangres más antiguas" puede modificar tanto a "un hijo" como a "mancilla". El nombre de Clitemnestra significa "ilustre por sus planes" y los epítetos de la Erinia en este pasaje ("ilustre", "que en lo profundo [...] mantiene planes de venganza") la acercan a Clitemnestra, especialmente porque el vengador es, literalmente, su hijo. La acción denotada por el verbo "castigar" es ambigua: Clitemnestra y Egisto serán castigados por su crimen, pero el hijo, Orestes, que entra ahora a la casa a castigar, también será, a su vez, castigado. A lo largo de estas dos obras los personajes caen en la falsa imaginación de que *esta* Erinia será la última. Al final de la obra, Orestes empieza a sentir un miedo intenso y se da cuenta de que se trata del inicio de la locura (1021-1026); para el verso 1048, mientras el coro le asegura que ha librado a Argos de un par de serpientes, él ve mujeres similares a Gorgonas, enmarañadas con serpientes, en las que reconoce que: "son claramente las rencorosas perras que pretenden vengar a mi madre" (1054) y en el sueño de Clitemnestra él mismo era una serpiente (526-533).

Finalmente, en la última obra de la trilogía, el público de hecho podrá ver, tal cual, a las Erinias. Primero, la pitonisa de Delfos sale del templo sin poder describir con claridad lo que ha visto: no son mujeres, o son como Gorgonas, pero a veces resultan ser como Harpías, sólo que no tienen alas (46-59); estos seres son algo que está más allá de todo lo que la sacerdotisa ha presenciado. Al final, después de que Apolo manda a Orestes a Atenas, el *ekkýklēma* muestra a las propias Erinias: están dormidas y la sombra de Cli-

temnestra trata de despertarlas quejándose de que no le están retribuyendo las ofrendas y sacrificios que les hizo (106-110). Estas Erinias pueden aún ser aterradoras cuando se levantan y cantan contra Orestes; profieren las más terribles amenazas contra Atenas cuando pierden el juicio legal. Sorprendentemente, sin embargo, el hecho de que ahora son visibles resulta ser una ventaja: ahora están claramente separadas de los agentes humanos que antes actuaban por ellas, de modo que ahora es posible debatir directamente con ellas y, finalmente, persuadirlas. A la postre, se incorporan al culto ateniense; es enteramente probable que Esquilo inventó la idea de que las *Semnai Theai* ("Diosas Reverendas") a las que se rendía culto en Atenas en relación con el tribunal del Areópago habían sido originalmente Erinias. Al final de *Las Euménides* las Erinias vuelven a ser invisibles, pero ahora se ha establecido una nueva relación con la ciudad que ha asegurado su ayuda para mantener sus instituciones, el cambio de su nombre por el de *Euménides,* "Diosas Benévolas", no se ha preservado en el texto que tenemos, pero es seguro que Atenea lo proclamaría en su última intervención en la obra.

C) Imágenes recurrentes y técnicas dramáticas

Una de las fortalezas de la trilogía es que las tres obras tienen tipos totalmente diferentes de trama: *Agamenón* se construye en torno a la espera de su llegada, su asesinato y las consecuencias de éste; *Las coéforas,* por el contrario, es, antes que nada, una obra de suspenso puro; el público está de parte de Orestes de modo que la dinámica de la obra es la opuesta a la de la pieza anterior (la preferencia y compa-

sión están con el que ataca, no con las víctimas, con los que engañan y no con los engañados); su primer segmento es el proceso de reconocimiento entre Electra y Orestes y el canto en la tumba de Agamenón en que los hermanos invocan el poder de los muertos y los dioses. La obra es implacable en su avance; cuando Electra pregunta al coro qué hacer con las ofrendas de su madre (87-95) y descubre las señales de la presencia de Orestes (168-211), ella se convierte en el foco de atención y atrae la comprensión del público, pero tan pronto como se inicia la intriga desaparece y nunca más se le menciona. El segundo segmento es la intriga con la que Orestes y Pílades consiguen entrar en la casa y el coro hace que la Nodriza traiga a Egisto sin su guardia. La obra echa mano de algunas de las mismas técnicas que en *Agamenón* para sorprender al público pero con un resultado muy diferente: cuando Orestes planea los asesinatos, supone que Egisto estará en casa y el público espera que Egisto muera primero, pero luego resulta que Clitemnestra es quien sale a la puerta (668); se muestra hospitalaria y parece afectada genuinamente por la muerte de Orestes; ahora el público piensa que ella podría morir antes que Egisto y, confundido por la respuesta de Clitemnestra, no sabe bien cómo reaccionar, pero luego llega la Nodriza, que aclara que la consternación de Clitemnestra es totalmente fingida (737-741); el coro, entonces, convierte a la Nodriza en una participante importante de la trama al hacer que traiga a Egisto sin sus lanceros y resulta luego que Egisto será asesinado primero, de modo que no hay un anticlímax. La celebración por la libertad de Argos termina rápido con la visión de Orestes de las Erinias y su partida hacia Delfos. Aunque los cantos continúan los mismos temas que en *Agamenón,* es posible ver esta obra tan sólo por su emocio-

nante e intensa acción. La tercera obra de la trilogía tiene por núcleo el drama en el tribunal. Un juicio legal, por sí mismo, ya es una indicación de que la historia está por terminar: la serie de actos violentos ha concluido y ahora se trata de juzgar y llegar a una sentencia para ellos. Los ámbitos, Delfos y Atenas, son nuevos y la casa ya no funciona como el centro de atención y recordatorio del pasado. En la última parte de la historia la cólera de las Erinias contra Atenas crea un asunto enteramente nuevo y en esta última obra, el tipo de discurso engañador que había dominado las dos primeras obras se convierte en un intento retórico honesto de persuasión.

En el seno de estas diferencias, sin embargo, los mismos temas de antes se expresan con imágenes que se repiten constantemente pero con algunas variaciones. Las Erinias son sólo uno de los temas que pasan de la metáfora a la visión literal. A pesar de que sólo un asesinato en *Agamenón* es, de hecho, un sacrificio, todos los asesinatos están unidos por un lenguaje sacrificial. Casandra percibe el olor a sangre en la casa y el coro le asegura que se trata del olor de los sacrificios llevados a cabo por el feliz retorno de Agamenón (1309-1310); Clitemnestra declara que el tercer golpe que asestó sobre Agamenón al matarlo fue una ofrenda de gracias al Zeus subterráneo (1385-1387) como si imitara la costumbre de verter tres libaciones en un banquete y, aclarando que no tendrá miedo, profiere un juramento: "¡Por Justicia —la vengadora de mi hija— por Ate y Erinia, en cuyo honor degollé a éste" (1432-1433). *Las coéforas* evita casi en su totalidad el lenguaje del sacrificio pero en *Las Euménides* este lenguaje regresa a la escena, donde Orestes es una víctima que las Erinias planean consumir en vida, sin que haya matanza en el altar (304-305).

Clitemnestra mata a Agamenón echándole encima "un suntuoso manto pérfido": mientras se baña le echa "una red inextricable, como para peces" (1382-1383), de modo que queda enredado y no puede defenderse. Mientras explica el asesinato, ella está sobre el cuerpo en el *ekkýklēma* para que el público lo vea: esta red nos recuerda la red que Zeus echó sobre Troya (357-358) y la red para cazar que en ese mismo discurso era su metáfora para las palabras hipócritas que usó para atrapar a Agamenón (1375-1376). Casandra ve una "red, acaso de Hades", pero luego redefine la trampa y dice que se trata de Clitemnestra misma (1115-1116). Egisto, por su parte, llama al manto "manto tejido por las Erinias"; tejer era una tarea femenina y la imagen une a Clitemnestra y a las Erinias como mujeres asesinas, pero el manto del asesinato también recuerda las alfombras sobre las que caminó Agamenón al entrar a la casa y quizá también las vestimentas color azafrán que caían sobre el cuerpo de Ifigenia mientras la alzaban sobre el altar (239). Las alfombras rojas, extendidas de la puerta de la casa hasta el carruaje de Agamenón, parecen un río de sangre que emana de la casa y, así, convierten en algo visible todas aquellas referencias a la sangre derramada, mientras que, al caminar sobre ellas, Agamenón convierte en realidad la metáfora de pisotear las cosas sagradas. El lenguaje es una red, la tela es una red, la justicia de Zeus es una red. Cuando Orestes muestra de nuevo el manto, junto con los cadáveres de Egisto y de su madre (980-984), se refiere a él como ataduras y trabas, y otras imágenes de ataduras reaparecen de distintas formas. Más adelante, en *Las Euménides,* Orestes es descrito como un fauno que ha podido escapar de los cazadores, saltando sobre las redes (332-345). En una trilogía donde el tema central es la repetición de la pesadilla del mal en múltiples y

nuevas formas, el lenguaje también funciona a través de repeticiones, mas siempre adquiriendo nuevas asociaciones.

Hay ciertos efectos de escena que también se repiten adquiriendo nuevas formas. Cuando, en *Agamenón,* Clitemnestra se dirige a Casandra y Casandra no responde, todo espectador familiarizado con el teatro asumirá de inmediato que el papel de Casandra lo está actuando un extra, no un actor, y que no hablará a menos que el personaje salga y luego haga una nueva entrada; entonces, es toda una sorpresa cuando, repentinamente, Casandra comienza un canto en el verso 1072 y llama con un lamento a Apolo (el coro considera esto ritualmente inadecuado). El mismo truco se repite en *Las coéforas,* pero con un ligero aunque importante cambio: Pílades ha sido un personaje silente desde el inicio de la obra, y es justo el tipo de personaje que esperaríamos que no tuviera partes habladas, una suerte de comparsa. Orestes y Pílades están dentro de la casa cuando Egisto entra y grita mientras lo matan en el verso 870. Un esclavo sale a pedir ayuda, y al ver a Clitemnestra que sale del gineceo, le dice: "El muerto ha matado al vivo" (886); el esclavo se retira y un momento después entra Orestes, cuando ella le ruega a Orestes, por su pecho, que no la mate, él se vuelve hacia Pílades para preguntarle si debe hacerlo, Pílades responde: "¿Dónde van a quedar, entonces, esos oráculos de Loxias, vaticinados en su templo, y tu fidelidad a los juramentos? Piensa que es preferible que todos sean enemigos y no los dioses" (900-903).

El actor ha entrado en el edificio del escenario, se ha cambiado de vestuario y de máscara para regresar y quedar detrás de Orestes. Al hablar así, en un momento tan inesperado y al referirse directamente al oráculo, ha adquirido casi la misma autoridad que un dios.

D) *Las Euménides:* el juicio

Las primeras dos obras de la trilogía presentan un problema que parece de imposible solución: cada acto de venganza exige más venganza. Orestes lleva esta dificultad hasta su último límite: puesto que la trilogía establece los límites del mundo contenido en esta obra, no hay ya ninguna otra persona a quien podría corresponderle la tarea de una nueva venganza; sin embargo, ha llevado a cabo el más terrible de los asesinatos, de manera que la tercera parte de la trilogía sustituye a los vengadores humanos con las mismas Erinias y eleva la acción al nivel divino (en un tribunal ateniense real, las Erinias no hubieran podido fungir como parte acusadora porque no eran familiares de Clitemnestra). En la poesía griega, las interacciones de los dioses entre sí suelen ser cómicas y acaso haya algo de humor en el abusivo intercambio que se da entre Apolo y las Erinias.

La tercera obra es diferente de las dos primeras también en otro sentido: *Agamenón* y *Las coéforas* no presentan personajes psicológicamente complejos pero la red de imágenes y la reflexión moral en la que actúan estos personajes es extremadamente compleja. Sus dilemas son dilemas verdaderos. Orestes, especialmente, se ve amenazado por Apolo con terribles puniciones si no venga a su padre, mas luego se ve atormentado por las Erinias cuando lo hace. La escena del juicio rinde homenaje, de cierto modo, a esta complejidad porque la votación del jurado crea un empate y Orestes resulta absuelto por el voto de desempate de Atenea, pero los argumentos que se dan a favor y en contra durante el juicio no se pueden comparar con la riqueza con la que se ha examinado estos problemas en las dos obras anteriores (y

de hecho puede haber incluso una intención cómica en esta última obra).

En *Agamenón* y *Las coéforas,* las imágenes que se intersecan destacan similitudes en acciones muy diferentes; la última obra se ocupa principalmente de un argumento jurídico que, por sí mismo, debe abordar distinciones muy finas. Cuando Apolo ordena a las Erinias abandonar su templo, les pregunta que por qué no persiguieron a Clitemnestra y ellas contestan que ella no mató a un familiar (212). Apolo responde que este argumento muestra poco respeto a los esposos divinos, Zeus y Hera, y a la diosa del amor, Afrodita; pero una discusión sobre la importancia del matrimonio como institución no cabe en una obra como *Agamenón* o como *Las coéforas.* En las dos obras precedentes no estaba claro que las Erinias hicieran tales distinciones, especialmente porque siempre parece que el mal es algo que pertenece a la casa y a la familia. La sombra de Clitemnestra despierta a las Erinias, mientras que en *Las coéforas,* Orestes, Electra y el coro buscan la ayuda de la enfurecida sombra de Agamenón, y la manera como el esclavo reporta la muerte de Egisto, "el muerto está matando al vivo", parece sugerir que Agamenón está presente. En las dos primeras obras la venganza ejecutada por los agentes humanos, o por los dioses en general, o por los muertos y por las Erinias, no se distingue claramente. La técnica de hacer que las imágenes se conviertan en algo visible implica que no hay una frontera precisa entre lo metafórico y lo literal; una vez que las Erinias aparecen como un coro con su personalidad individual, estas distinciones son inevitables.

El juicio en sí mismo es más bien extraño: cuando Atenea funda solemnemente el Areópago como un tribunal para delitos de homicidio, reconoce este dilema: por una

parte, no puede sencillamente ignorar las exigencias de las Erinias, que tienen todo el poder para hacer mal a la ciudad, pero debe respetar a Orestes como suplicante y la decisión es demasiado difícil para que la tomen los mortales (470-481). Por primera vez, un personaje se enfrenta al dilema y encuentra una manera de eludirlo. El arreglo que encuentra Atenea hace eco de una premisa básica de la ideología democrática: cuando ningún individuo puede juzgar, corresponde a un jurado bajo juramento hacerlo.

Sin embargo, los argumentos que se presentan en el juicio no son tan grandiosos como la institución que los alberga. El espectador está inclinado a sentir simpatía por Orestes porque Apolo lo presionó a que cometiera el crimen, porque para poder volver del exilio tuvo que derrocar a Egisto (y su madre, cuando se da cuenta de la muerte de Egisto, pide un hacha con la cual pueda luchar y defenderse, 889-890), y porque no muestra en lo absoluto la alegría que mostró Clitemnestra al matar a Agamenón y a Casandra. Las Erinias están muy dispuestas a culpar a Apolo, pero por lo demás no se interesan en la circunstancia de Orestes. Afirman de nuevo que no persiguieron a Clitemnestra porque su esposo no era un pariente consanguíneo (605) pero para el espectador esto forzosamente debe parecer injusto; resulta también desconcertante porque Apolo le advirtió a Orestes que las Erinias de su padre lo perseguirían si no tomaba venganza, y Orestes está muy consciente de esta amenaza (*Las coéforas,* 283, 925).

La distinción de las Erinias entre matar consanguíneos y matar a otros hace posible el argumento de Apolo (basado en la especulación científica de la época) de que las madres no son realmente parientes. Hay que recordar que los griegos estaban acostumbrados a ver un paralelismo entre la repro-

ducción humana y la agricultura, de modo que esta idea no les parecería tan aberrante: el hombre planta una semilla y la mujer es como la tierra que la nutre. Apolo cita el caso de Atenea como un ejemplo de nacimiento sin madre (663-666); sin embargo, las propias Erinias parecen ser hijas por partenogénesis, es decir, por reproducción asexual, de la diosa Noche (321-322), y además, el propio argumento de Apolo convierte a la madre en criadora del hijo, y entonces establece entre ellos una relación igual a la relación sagrada de hospitalidad, relación que también estaba protegida por las Erinias, y en el canto de entrada de *Agamenón,* Menelao y Agamenón habían sido llamados Erinias justamente porque estaban vengando la violación de la hospitalidad que Paris había perpetrado. Incluso si Apolo estuviera en lo correcto con sus argumentos, el asunto no se solucionaba para Orestes (y no tenemos aquí ni la menor idea de cómo respondería el público de la época ante esto). Apolo le recuerda al jurado que, tal y como lo había dicho el oráculo, él había ordenado a Orestes matar a su madre, y el oráculo nunca se equivocaba ni mentía, sino que siempre sigue las órdenes de Zeus —y aquí les hace ver a los miembros del jurado que la voluntad de Zeus es mucho más poderosa que el juramento que ellos tomaron para este juicio (614-621)—; podríamos esperar que Apolo hablara sencillamente con la autoridad de su oráculo, pero la sugerencia de que los miembros del jurado pueden ignorar su juramento no habría hecho que los atenienses confiaran en él y, por otro lado, su teoría sobre el papel de la madre en la reproducción humana no era una creencia generalizada.

Al final, la decisión se finca en la jerarquía de género: Atenea vota a favor de Orestes porque ella está muy vinculada a su propio padre y porque prefiere lo masculino en

todo sentido, con la sola excepción de que siempre ha permanecido virgen (736-738); por tal razón, está de acuerdo con Apolo en que el asesinato de la madre que Orestes perpetró es menos odioso que el asesinato del esposo que perpetró Clitemnestra (739-740). Lo que está en tela de juicio aquí no es la naturaleza de la reproducción sino el patriarcado; los argumentos precisos son casi irrelevantes. El voto de Atenea no resulta de que su propia existencia prueba que las madres no son verdaderos padres de familia, sino de que su naturaleza la convierte en una seguidora del orden patriarcal. La irrelevancia del astuto argumento de Apolo debe ser intencional: el valor de este tribunal no estriba en la sabiduría de todo lo que se diga en él sino en los mecanismos que puede crear para detener los interminables ciclos de violencia y derramamiento de sangre.

E) *Las Euménides:* el contexto político

Las Euménides es una de las pocas tragedias que, sin lugar a dudas, se refiere a hechos recientes. Tres veces en la obra Orestes promete a los atenienses que, a cambio de su ayuda, Argos se convertirá en su aliada perpetua (289-291, 669-673, 762-774); incluso llega a prometer que, después de su muerte, si alguna vez los argivos atacan a Atenas, él mismo enviará augurios funestos para hacer que cambien de parecer (767-771); es decir, su fantasma, su sombra se preocupará de reconocer los favores recibidos, a diferencia de las furiosas sombras que antes han aparecido en la trilogía y que sólo buscan saciar su sed de venganza. Los atenienses establecieron una alianza con Argos tan sólo tres años antes de la producción de la *Orestíada* en 462-461 a.C. No se

trata, pues, de un asunto menor: anteriormente los atenienses habían estado aliados con Esparta, el enemigo tradicional de Argos, y este nuevo movimiento político representaba toda una redefinición de la política exterior ateniense. Para cuando se produjo la obra, Atenas ya se encontraba sumida en el prolongado e intermitente conflicto con Esparta y con sus aliados que ahora conocemos como la Primera Guerra del Peloponeso. La obra representa un apoyo directo a esta política, pues nada sugiere que la alianza que Orestes promete sea otra cosa más que una conveniencia clara para Atenas.

Las implicaciones de la fundación del Areópago por Atenea son más complicadas. Aquí también Esquilo estaba innovando: por un lado, existía otro mito que decía que los dioses habían llevado aquí un juicio contra Ares por asesinato (de ahí su nombre: Areópago, "colina de Ares"); por otro lado, los atenienses quizá tenían una historia anterior en la que se juzgaba a Orestes en un antiguo tribunal, pero quizá no se decía que tal tribunal había sido fundado específicamente para ese juicio. Los historiadores no están de acuerdo en cuanto al surgimiento del Areópago y en cuanto a las funciones precisas que tenía antes de las reformas de Efialtes. No obstante, queda claro que antes de 462-461 a.C. no era un tribunal para procesar sólo casos de homicidio intencional, sino una división del gobierno con amplios (aunque amorfos) poderes para "proteger las leyes" y con la capacidad de responder a las acusaciones de crímenes graves reportados por los ciudadanos. Sus miembros eran ciudadanos que habían desempeñado el cargo público de arcontes (la magistratura pública anual que estaba reservada a las dos clases más altas de las cuatro clases de ciudadanos en Atenas). Bajo el mando de Efialtes, todos sus po-

deres, con excepción del poder de juzgar los crímenes de homicidio intencional, así como los crímenes relacionados con envenenamientos, heridas graves e incendios se declararon "adicionales" y fueron trasladados a otros recintos. Efialtes murió poco después de las reformas y los atenienses pensaban que había sido asesinado y había quienes incluso creían que había sido víctima de una conspiración.

Fue en esta atmósfera de sospecha donde Esquilo produjo la *Orestíada*. Así, mientras en *Las Euménides* asume enfáticamente una postura de apoyo a la alianza con Argos, evita tomar una clara postura frente a la reforma del Areópago. Atenea lo funda como un tribunal para homicidios, pero también se refiere a él como "concejo" y lo alaba con términos que parecerían demasiado grandiosos para un tribunal con jurisdicción restringida (700-706). La diosa específicamente advierte a los atenienses no alterar las leyes (693-695), acción que describe como equivalente a contaminar el agua clara con fango. Los eruditos no están del todo de acuerdo acerca de la referencia precisa: ¿se opone a las reformas de Efialtes?, ¿se opone a los poderes "adicionales" que el concejo tendría antes de las reformas?, ¿se opone a que haya cambios (no los había habido hasta entonces) en la propia ley sobre homicidios? Asimismo, Atenea exhorta a los ciudadanos a no reverenciar "ni anarquía ni despotismo" (696), pero no da detalles de qué medidas específicas llevarían el equilibrio constitucional hacia un extremo o hacia el otro.

Por sobre todas las cosas, no obstante, pide en sus ruegos a las Erinias, no sólo que no maldigan la fertilidad de la tierra, sino que no inspiren en los ciudadanos pasiones que los lleven a luchar entre ellos (858-863). Atenea no tiene ninguna objeción contra la guerra con enemigos externos y,

al hacer este ruego a las Erinias, parece sugerir que el conflicto o la guerra civil es producto de los mismos poderes airados que causaron los infortunios de la familia real de Argos. Las Erinias, persuadidas por la promesa de que serán reverenciadas con un culto especial en Atenas, bendicen la ciudad con fertilidad, salud para los jóvenes y matrimonios para las jóvenes y con la ausencia de conflictos y de asesinatos por venganza. Por el contrario, hacen votos para que los atenienses paguen el júbilo con el júbilo, y que tengan, con común sentido de propósito, los mismos amigos y enemigos (976-987), de modo que sí es importante que la obra secunde una política exterior específica: siempre que los ciudadanos permanezcan unidos en su alianza con el exterior, estarán protegidos en el interior contra los conflictos civiles.

Las Euménides no resuelve precisamente los problemas de las obras que plagan a las dos tragedias que la anteceden pero los glosa sobreponiendo la representación utópica de la armonía civil. La procesión religiosa celebratoria que acompaña a las Erinias —que ahora ya forman parte de la vida religiosa de la ciudad— es un gesto final de unidad. Sin importar qué opinión pudieran tener las personas de las reformas del Areópago, nadie objetaría las bendiciones que las Erinias derraman sobre la ciudad y, como las Erinias de esta obra se parecen a las *Semnai Theai* del culto conocido, la obra consigue, unificando al público en una celebración por la ciudad de Atenas, poner brevemente en práctica real la fantasía utópica con la que concluye.

Fuentes y sugerencias de lectura

Acerca de la escenificación de la trilogía, mis opiniones deben mucho a *The Stagecraft of Aeschylus* de Oliver Taplin (que no es muy accesible para los no especialistas). *The Oresteia* de Simon Goldhill es una buena introducción breve a la trilogía; *Reading Greek Tragedy* del mismo autor es un trabajo muy importante pero difícil. El estudio más influyente sobre el uso de imágenes es *The* Oresteia: *A Study in Language and Structure* de Anne Lebeck. La introducción a Esquilo de John Herrington, titulada sencillamente *Aeschylus,* se concentra en la *Orestíada* y es un ensayo muy estimulante, pero no una guía sobre opiniones críticas.

Agamemnon *in Performance* de Fiona MacIntosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall y Oliver Taplin es una colección de ensayos sobre las puestas en escena de *Agamenón* desde la Antigüedad hasta tiempos muy recientes.

VII. *ANTÍGONA*

La historia de *Antígona* es parte de una historia mayor —una de las leyendas más conocidas y familiares para los griegos—. Sin embargo, la trama de la tragedia es en su mayor parte inventada. Todo mundo sabía que Edipo había matado a su padre y desposado a su madre (aunque había muchas versiones de lo que ocurrió después de que se reveló la verdad y, en algunas variantes, los hijos de Edipo provienen de otro matrimonio); luego los dos hijos de Edipo combatieron entre sí por definir quién gobernaría Tebas; Polinices, el hijo exiliado, regresa con seis aliados de otras ciudades griegas pero en la batalla de los Siete contra Tebas todos menos uno de los Siete mueren; Polinices y su hermano se matan mutuamente. En *Los eleusinos,* Esquilo dramatizó la historia de que Tebas negó el derecho de sepultura al ejército de los Siete hasta que intervino Atenas. En nuestra obra, de hecho, el ejército entero queda insepulto pero esto no se menciona sino hasta que Tiresias le advierte a Creonte que las ciudades de los muertos insepultos se han organizado contra Tebas (1080-1083). Mimnermo, un poeta del siglo VII cuenta que Ismene tuvo amoríos con Eteoclo, uno de los Siete (la fuente dice que con Teoclímeno pero esto es casi seguramente un error) y fue muerta por otro de los Siete, Tideo, por órdenes de Atenea. Hemón, el hijo de Creonte, fue, en la épica titulada *Edipodía,* víctima de la Esfinge, y Creonte tuvo otro hijo que murió en batalla contra los Siete. En nuestra obra la muerte de este otro hijo se menciona

brevemente como una causa más del pesar y resentimiento de Eurídice, la esposa de Creonte (1302-1303); ella culpa a Creonte de su muerte pero no sabemos exactamente por qué. Fuera de la obra de Sófocles, Eurídice no existe. De Antígona no hay ningún rastro antes de Sófocles; aunque aparece al final de *Los Siete contra Tebas* de Esquilo, la mayoría de los especialistas considera que esta escena fue una añadidura posterior, una vez que la gran popularidad de la tragedia de Sófocles había hecho de la historia de Antígona una parte indispensable de la versión estándar. Se ha perdido tanto de la literatura antigua que no podríamos afirmar con certeza que Sófocles la inventó del todo, pero lo seguro es que el público contaba con pocos antecedentes de los personajes y no sabía exactamente cuáles serían los lineamientos de la trama.

A grandes rasgos hay dos tipos de interpretación de *Antígona:* el primero considera que Antígona está totalmente en lo correcto y Creonte totalmente en el error y el segundo está influido por el famoso tratamiento que da a la obra Hegel en su *Fenomenología del espíritu:* para Hegel tanto Antígona como Creonte están en "lo correcto" pues cada uno defiende un tipo importante de bien; Creonte defiende al Estado y sus leyes y Antígona defiende los derechos instintivos de familia y religión, así como la conciencia individual que de ellos se nutre; cada uno, sin embargo, al defender estos sentidos del bien, niega el valor del otro. Cualquier interpretación será limitada, no obstante, si se pasa muy apresuradamente de las ambigüedades y complejidades de la obra misma a una consideración moral abstracta y general. Por ejemplo: ni la interpretación que sigue las directrices de Hegel, ni la consideración de Antígona como protectora de la conciencia individual, tomarán muy en cuenta

las especulaciones que hace el coro sobre si Antígona está vengando una "prueba" ancestral (856), posibilidad que la propia Antígona se toma muy en serio (857-871).

Antígona, como *Agamenón,* presenta a una protagonista que transgrede las normas de su género. No es, por lo demás, una heroína muy agradable: de hecho, en su defensa de los lazos familiares no hace sino desdeñar a su hermana (la única sobreviviente de sus familiares). En el estereotipo de la mujer que no está dispuesta a quedarse en el lugar que le corresponde hay un aspecto crucial que ella no cumple: en su conflicto con Creonte, su tío, tutor y gobernador de la ciudad, ella tiene la razón, porque Tiresias, cuyas profecías siempre son ciertas, ha dicho que negar sepultura a Polinices es una ofensa contra los dioses. Cada cultura tiene sus propios esquemas y estereotipos morales, marcos de pensamiento que permiten a las personas hacer juicios rápidos. Los esquemas morales permiten que diversas acciones puedan agruparse en la misma categoría ("perseguir lo imposible" es un esquema moral griego), mientras que los estereotipos equiparan a los individuos en tipos que se relacionan con estas categorías ("mala mujer", "tirano", "joven enamorado"). *Antígona* evoca esquemas y estereotipos pero éstos no son del todo satisfactorios, ni para el público, ni para Creonte (que depende muy fácilmente de ellos; muchos comentadores han ya subrayado cómo sus discursos están llenos de generalizaciones).

Así, por ejemplo, el coro, en su segundo estásimo (véase el glosario) (582-625), considera la posibilidad de que los dioses han imbuido en Antígona una suerte de locura, "una necedad de las palabras", una Erinia de la mente (603). Este canto aplica al personaje de Antígona un tipo de pensamiento que conocemos bien por *Agamenón:* cuando una

familia sufre una maldición, cada generación es incapaz de evitar sus propios atropellos, de modo que el mal se reproduce de generación en generación. A pesar de esto, la conclusión moral del pasaje: "lo malo llega a parecer bueno a aquel cuya mente conduce una divinidad hacia el infortunio" (622-624) podría aplicarse igualmente —e incluso mejor— a Creonte. Creonte no ve, sino cuando ya es demasiado tarde, que se acerca el desastre. La familia de Antígona, con su larga historia de incesto y asesinato, parece claramente sufrir una maldición, pero no hay ninguna razón para suponer que Creonte está siendo perseguido por algún dios.

En la Atenas clásica se prohibía, por ley, enterrar en el Ática el cadáver de traidores y ladrones de templos (Jenofonte, *Helénicas,* 1.7.22), pero nada impedía que los familiares los enterraran en otra parte. Las actitudes de los atenienses no parecen haber sido tan rígidas; los criminales podían ser echados en una fosa donde no recibían sepultura ritual pero los cadáveres no se dejaban expuestos. En la literatura griega, negar la sepultura y mutilar cadáveres eran siempre actos condenables. Así, el decreto de Creonte es definitivamente inusitado porque no sólo prohíbe el entierro de Polinices en suelo tebano, sino que ordena a los guardias que se aseguren de que el cadáver quede a solas, de manera que los desmanes de las bestias carroñeras se conviertan en un verdadero espectáculo lúgubre, y específicamente prohíbe que haya cualquier tipo de lamento. El decreto, por otra parte, tampoco es tan extraño que resulte sencillamente incomprensible.

Desde el inicio, la obra da al asunto del entierro contextos muy diferentes para Antígona y para Creonte. Antígona subraya en el prólogo que el decreto está dirigido específicamente contra ella: "Dicen que con tales decretos nos obliga

el buen Creonte a ti y a mí —sí, también a mí—" (32). De hecho, Creonte no da la menor indicación de que haya en algún momento considerado siquiera a las hermanas; como el familiar masculino más cercano de Polinices, él abjura de toda obligación familiar en favor de lo que considera que es su deber para con la ciudad. Creonte cree que tiene enemigos políticos y cuando se entera de que alguien ha enterrado a Polinices, lo primero que piensa es que alguno de sus adversarios ha sobornado a los guardias para ello (289-303).

El prólogo nos proporciona ciertos esquemas para comprender el comportamiento de los personajes: Antígona, después de describir en qué consiste el decreto de Creonte, reta a su hermana Ismene: pronto mostrará "si eres por naturaleza bien nacida, o si, aunque de noble linaje, eres cobarde" (38). Podría sorprender que Antígona no dude en evocar la noble naturaleza de la familia (con las historias horrorosas que la preceden) pero hay que recordar que, finalmente, son la familia real de Tebas. Antígona emplea un lenguaje aristocrático moral (aunque la democracia ateniense podía darle la vuelta a esto diciendo que todos los atenienses eran nobles descendientes de Erecteo). Cuando asevera que "hermoso será morir" enterrando a su hermano (72), está hablando con la tradicional voz del heroísmo griego. Ismene recurre a dos argumentos principales. En primer lugar, trata de convencer a Antígona de que no puede actuar porque es mujer; dice literalmente: "Es preciso que consideremos, primero, que somos mujeres, no hechas para luchar contra los hombres" (61-62); en la lengua griega el equivalente a "es preciso" es mucho más claramente moral que el futuro de participio que aquí traducimos como "no hechas para"; esto quiere decir que, para las mujeres, luchar contra los hombres es antinatural y *no se espera* que lo hagan ("no

están hechas para...”), pero olvidar tal cosa sencillamente *es un error*. En segundo lugar, Ismene pone un argumento muy relacionado con su puntualización sobre el género: no cree realmente que Antígona tenga ninguna probabilidad de conseguir lo que pretende (90, 92) y la actitud moralizante griega siempre previene del peligro de “perseguir lo imposible”. Ismene presenta un argumento que tiene sentido: la propuesta de Antígona es moralmente incorrecta, pero no porque el edicto de Creonte se justifique, de hecho ella no cree que sería incorrecto que alguien, que estuviera en una mejor posición para conseguir su propósito, se le opusiera.

Así pues, el prólogo ha contrapuesto dos valores griegos genuinos. La “nobleza” que hace que los héroes estén dispuestos a arriesgar su vida no es exclusivamente masculina (en Eurípides la exaltación de la noble muerte se halla a menudo en las mujeres que se sacrifican y se presenta como algo igualmente admirable). Contra este valor, sin embargo, está el sentido común, una forma de *sōphrosýnē,* que debe evitar que las personas ignoren las limitaciones de su capacidad. La cuestión del género complica, además, el asunto: Antígona no tiene a un hombre que actúe por ella y sencillamente no podemos saber con claridad hasta qué grado los atenienses admirarían o culparían a una mujer que en un caso extremo va más allá de los límites femeninos permitidos; es muy probable que este juicio fuera diferente no sólo de persona a persona sino también dependiendo de cómo se describa la acción. Cuando Antígona se retira, Ismene la llama “insensata pero grata con razón para los seres queridos” (y la frase que empieza con “grata” puede significar en el original lo mismo: “con justa razón amas a tus seres queridos” que “con justa razón eres amada por tus seres queridos”). Puesto que Ismene es “normal”, sus respuestas

pueden dirigir las del espectador y éstas claramente no enfatizan su carácter transgresor, sino su falta de voluntad para aceptar que no será capaz de conseguir su propósito. Ahora bien, ya que, hasta cierto punto, sí lo consigue (no puede proteger el cadáver contra animales de rapiña pero sí consigue llevar a cabo el ritual funerario básico) este esquema no se aplica completamente, pero sí está claro que la determinación de Antígona no se finca en ningún cálculo de sus probabilidades reales de éxito.

La evaluación de la ferocidad de Antígona es complicada porque Sófocles se interesa por la polarización, quizá porque conoce bien el éxito de Homero con este proceso. Desde el inicio Antígona presenta sus propósitos de manera agresiva, pero conforme avanza el prólogo habla cada vez más apasionadamente, al punto de que se le oye casi urgida de morir y exige que Ismene haga públicas sus intenciones. Ismene comenta: "tienes un corazón ardiente para fríos asuntos" (88). Antígona dice a Ismene que su consejo de no perseguir imposibles sólo significa: "serás aborrecida por mí y sólo te harás odiosa con razón para el que está muerto" (93-94). Este efecto de polarización complica la manera en que el público podría recibir sus aseveraciones; Antígona le insiste a Creonte que, para ella, la muerte es en realidad algo muy bueno y que la posibilidad de morir no la acongoja en lo absoluto (460-466); sin embargo, más adelante lamenta con mucha intensidad su inminente muerte. No es que Antígona no sea sincera; más bien es que expone sus opiniones de forma radical y, al hacerlo, se muestra cada vez más extremista.

Creonte, por su parte, dirige su discurso al coro, los ancianos a los que ha llamado para que lo oigan (155-161, 162-169); estos hombres han sido consistentemente leales a

los Labdácidas cuyo heredero es Creonte. Inicialmente la relación entre Creonte y el coro evoca un estereotipo positivo: el gobernante llama atinadamente a sus leales asesores. Gradualmente va quedando claro, sin embargo, que Creonte no busca consejo y que los ancianos tampoco están dispuestos a darlo.

Creonte ha heredado el poder por ser el pariente masculino más cercano de Eteocles y Polinices y, en su primer discurso ante el coro, lo que quiere dejar claro es su punto de vista de la situación. Los principios de Creonte están a menudo muy próximos a los del Estado ateniense. Empieza por comentar que es imposible conocer el verdadero carácter de un hombre hasta que queda claro en su comportamiento cuando adquiere poder político (176-177). Su tema (que ante la elección entre lealtad personal e interés público él siempre prefiere el interés público) tenía muchos ecos en el siglo V y lo que dice es, en sí, correcto. Creonte subraya que nunca desistirá, por miedo, de hacer lo que juzga que es lo mejor (178-186); también insiste en que desprecia a todo aquel que tiene un amigo más importante que su patria (183) y que nunca consideraría como su amigo a alguien que fuera hostil hacia la ciudad porque es justamente la seguridad de la ciudad la que hace posible la amistad (187-190).

Todas éstas son opiniones buenas y patrióticas; la complejidad surge cuando analizamos por qué declara estos principios específicos en este momento específico. La ciudad ya no corre peligro y Creonte no busca hacer amigos de sus enemigos; todos estos principios se traen a colación para explicar su decisión de prohibir el entierro de su propio sobrino y, en realidad, más que explicar la decisión con estos principios, la decisión resulta ser una enfática manera de proclamarlos. Tanto los principios como la proclamación

que los sigue derivan de su aseveración de que un hombre sólo puede ser conocido por la manera como maneja el poder: así demuestra qué tipo de hombre es él. Creonte se está disociando de Polinices y, al hacerlo, sabe que su decisión va a conmocionar a los tebanos y será, al menos en algunos puntos de la ciudad, muy poco apreciado (es la única razón posible por la que haría la aclaración de que ningún miedo lo detendrá). Pone guardias que se aseguren de que el cadáver quede expuesto hasta ser desfigurado por las bestias porque en realidad sabe —y espera— que su decreto encuentre cierta oposición (aunque no el tipo de oposición que ha surgido). Es evidente que Creonte asume esta acción extrema como una demostración pública de su carácter patriótico y de su capacidad de toma de decisiones sin amedrentarse; si no pensara que habrá algunos que objeten la orden que ha dado de cómo trata el cadáver, entonces no necesitaría abusar de esta manera del cuerpo del muerto ni tampoco necesitaría presentar los principios que lo llevan a tal abuso.

Creonte habla de los *phíloi* (amigos o parientes) con los que mantenemos una relación o que frecuentamos (190) para, implícitamente, aseverar que toda la gente toma decisiones sobre la amistad e incluso sobre el parentesco y, por lo tanto, no es extraño que él haya decidido eliminar a Polinices de su grupo de *phíloi*. Todo lo que dice sobre su política está encaminado a este único gesto simbólico con el que pretende definirse a sí mismo. Esto permite todo un espectro de juicios sobre Creonte: el espectador puede respetar su compromiso con la ciudad, pero también puede sentirse incómodo de que su primer acto como gobernante no sea un intento de unificar a la ciudadanía sino demostrar algo de sí mismo.

Más allá de las intenciones de Creonte, este discurso sirve para articular las similitudes y diferencias entre su pensamiento y el de Antígona. Ella, aunque ha amenazado con odiar a su hermana, toma las exigencias del parentesco como un deber; nunca dice nada que demuestre que siente un pesar personal por Polinices ni por Eteocles; nada confirma que realmente conociera a su hermano: para Antígona los miembros de la familia parecen ser categorías fijas como si se tratara de piezas de ajedrez. Ahora bien, Creonte también ve primordialmente a las personas a través de papeles definidos, sólo que los papeles son diferentes: Polinices fue un traidor, por lo tanto ya no es miembro de la familia. Antígona y Creonte se parecen pasmosamente por cierto tipo de egoísmo: ambos ven el desacuerdo como un ataque directo contra ellos y todo lo toman personalmente. Esto, aunque también caracteriza a Aquiles y a Agamenón en su discusión del canto I de la *Ilíada,* no es un estereotipo.

La escena del guardia introduce al menos dos esquemas nuevos. Primero: el coro sugiere que el entierro que describe el guardia puede ser "obra de los dioses" (278-279) y Creonte reacciona airado (su advertencia: "No sigas antes de llenarme de ira con tus palabras", en 280, sólo indica que ya está furioso); igual que Antígona, Creonte habla con tanta vehemencia que confirma de inmediato la posición que está enunciando. En una tragedia todo personaje que desdeña con enojo un consejo, especialmente si proviene del coro, es muy probable que se halle en problemas pronto; esta negativa a escuchar trae de inmediato una narrativa y un supuesto ético: un gobernante que rechaza consejos que prefiere no escuchar está encaminado a la tiranía aunque puede tomar un camino largo llegar hasta ella. La sospecha inmediata de que los guardias han sido sobornados y

sus amenazas indican lo mismo (Creonte se está apresurando a convertirse en el estereotipo del tirano paranoico). Al mismo tiempo, dice que los dioses no pudieron bajo ninguna circunstancia querer ayudar a Polinices, quien pretendía incendiar sus templos, y pregunta indignado si los dioses otorgan honor a los malvados (282-288). Aquí y en otros pasajes Creonte es un racionalista y cree que los dioses también son racionales; esto le otorga cierta aura de sofista, de pensador moderno, pero también suscita otro patrón narrativo: todo aquel que, no siendo profeta y hallándose en circunstancias dudosas, cree saber qué piensan los dioses, lo más probable es que se equivoque.

El gran estásimo que sigue a esta escena, la célebre "Oda al hombre" (332-375), introduce otro esquema. El canto celebra el afán humano y el ingenio que ha permitido a la humanidad alcanzar todas las habilidades y técnicas de la civilización. Sin embargo, toda esta inteligencia puede traer lo mismo bienes que males, "desterrado sea aquel que, debido a su osadía, se da a lo que no está bien" (370-371). Los ancianos, que aparentemente han adoptado la opinión de Creonte de que el entierro es un acto de rebelión política y que hace poco apenas han sobrevivido a la peor de todas las formas de rebelión —el ataque de un exiliado ayudado por extranjeros—, ven el entierro como un producto del ingenio (pues quienquiera que lo haya hecho tuvo que burlar a los guardias) y un peligro para el orden cívico. Por lo que toca al establecimiento del perfil del criminal, este canto está completamente equivocado y la entrada justo en ese momento de Antígona tiene un poderoso efecto teatral. El canto, sin embargo, da una presentación de las mismas opiniones de Creonte pero de manera mucho más comprensiva y atractiva de lo que él hubiera podido jamás hacerlo y

presenta no sólo la visión de este hecho sino una muy atractiva visión de mundo.

Cuando capturan a Antígona y la conducen frente a Creonte, ella plantea toda una nueva serie de asuntos. Durante su discusión con Ismene, nunca se abordó el tema de los dioses sino sólo el de su hermano muerto; Antígona podía suponer que Ismene compartiría su creencia de que Polinices debía recibir sepultura, pero quería convencerla de que, como su hermana, ella tendría que arriesgar su vida hasta conseguir que eso se lograra. Cuando se dirige a Creonte y al coro, en cambio, Antígona quiere dejar claro que hay una justificación de carácter general para el entierro. Así, justifica su transgresión del decreto insistiendo en que "no fue Zeus el que lo ha mandado publicar, ni la Justicia que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres" (451-452), e introduce el concepto de "las leyes no escritas e inquebrantables de los hombres" que se contraponen a las meras "proclamas" de Creonte (454-455). Las leyes divinas aparentemente ordenan que todos los muertos reciban ritos funerarios, pero cuando afirma que si hubiera tenido miedo a las declaraciones de un hombre, habría obtenido entonces un castigo por las leyes divinas (458-459), es probable que en su argumentación ya se haya desplazado hacia un punto ligeramente distinto. En *Las coéforas,* Apolo advierte a Orestes que las Erinias de su padre Agamenón lo perseguirán si no toma venganza; el asesinato de Agamenón estuvo mal pero sólo de Orestes se requiere que tome venganza; se esperaba que *cualquier* griego que se encontrara un cadáver llevara a cabo ritos funerarios para el cuerpo (por eso el guardia describe la seca tierra que cubre el cadáver de Polinices como "un fino polvo, como obra de alguien que quisiera evitar la im-

pureza", 256), pero no se esperaba que un extraño pusiera en riesgo su vida por un cadáver desconocido. De manera que Antígona va desplazándose en su argumentación: de lo que se establece como una regla general (que los dioses piden sepultura para los muertos) a la exigencia específica de que ella, como hermana de Polinices, lleve a cabo el entierro, y, de ahí, a sus razones posteriores (de precaución práctica) por las que no teme a la muerte. Ante las circunstancias problemáticas planteadas en esta argumentación, cualquier cálculo racional arroja que la muerte es la mejor opción para su situación. Antígona termina su parlamento con un insulto para Creonte: si piensa que ella es estúpida, el estúpido está siendo él en realidad (469-470).

Como era de esperarse, Creonte no responde a su argumento sustancial (porque no dice nada para defender su decreto) sino al reto a su propia autoridad. El comportamiento de Antígona, tanto al desafiar su decreto como al defender sus acciones, es *hýbris* y si no se castiga entonces ella será el hombre y no Creonte (484-485: el estereotipo de "la mala mujer"). Creonte infiere, entonces, que Ismene (a quien vio angustiada en el interior) también es culpable. Antígona declara que ella no podría obtener mejor gloria que enterrando a su hermano (el esquema heroico) y que los ancianos del coro estarían de acuerdo si no fuera porque tienen miedo (504-405). El coro hizo un intento por sugerir que el entierro podría ser cosa de los dioses y, de hecho, nunca hablan en favor del decreto de Creonte, pero, de manera general, el coro de *Antígona* es el coro menos comprensivo que le toca a cualquier protagonista de todas las tragedias que nos han llegado: no parecen temer a Creonte pero valoran —más que cualquier otra cosa— la importancia de mantener una autoridad legítima; más adelante He-

món asegura que el pueblo alaba a Antígona (688-700) y, aunque no es un informante neutral, no hay razón para pensar que miente. Antígona está en lo correcto al afirmar que el pueblo tiene miedo de decir a Creonte lo que piensa, pero no entiende, en realidad, por qué el coro actúa como actúa.

En su última esticomitia con Creonte, rechaza la insistencia de Creonte de que honrar a Polinices equivale a deshonrar a Eteocles con su célebre "Mi persona no está hecha para compartir el odio sino el amor" (523). La escena con Ismene complica aún más las reacciones: Ismene quiere afirmar que ha participado en el entierro para, así, morir con Antígona, pero Antígona no sólo la desdeña sino que se burla de ella (536-560); sólo en sus últimas palabras se suaviza un poco con ella: "Tranquilízate: tú vives, mientras que mi alma hace rato que ha muerto por prestar ayuda a los muertos" (559-560). A través de toda esta última secuencia, el actor puede decidir si Antígona es tan hostil como lo declaran sus palabras o si, como lo sugiere su última frase, está tratando de salvar a su hermana a pesar de que expresa su resentimiento (el prólogo hace imposible suponer que su enfado con Ismene es totalmente fingido). Esta escena presenta el tipo de situación paradójica de la que tanto gusta la tragedia: aceptar el amor de su hermana ahora equivale a aceptar un suicidio para su hermana; es mucho más sencillo unirse en amor a los muertos que a los vivos.

En su siguiente intercambio con Creonte, Ismene introduce un tema totalmente nuevo: Antígona está comprometida con Hemón, el hijo de Creonte. A Creonte por supuesto no le importa porque ve a Antígona como a Polinices (es una mala persona que debe ser sustituida por alguien más), aun cuando Ismene insiste en que entre ellos dos hay un

vínculo muy especial (570). En el verso 572, según los manuscritos, Ismene exclama: "¡Oh, queridísimo Hemón! ¡Cómo te deshonra tu padre!" Las copias antiguas de las obras no marcaban los nombres de los personajes después de su primera intervención sino que sólo ponían una línea al margen para indicar que hablaba otro personaje, de modo que la atribución es siempre una suposición y muchos editores han dado esta línea a Antígona. Ella no lo menciona en ningún otro momento de la obra.

Cuando Hemón entra en escena, Creonte presenta todas las razones por las que Hemón debe permitir que Antígona muera. Todos los argumentos se apegan a esquemas típicos: los hijos deben obedecer a los padres, Antígona es una mala mujer y sería una mala esposa, permitir la desobediencia en la familia propicia la desobediencia en la ciudad, es necesario que los hombres sean superiores a las mujeres (639-680). Todo lo que dice Creonte es ideología ateniense típica, incluso cuando dice que uno debe obedecer a aquella persona que la ciudad ha puesto en el gobierno, incluso si sus órdenes son injustas (667). Hemón responde diciendo, en primer lugar, que el pueblo apoya a Antígona y presenta, en segundo lugar, otro esquema convencional a su disposición: es sabio oír consejos incluso de gente más joven (701-723). El coro comenta que ambos han dicho cosas correctas y no recomienda ninguna decisión, pero la siguiente esticomitia conduce al padre y al hijo a una polarización total: Creonte se interna en la modalidad tiránica al negar que las opiniones de los ciudadanos importen en lo absoluto, define a Hemón como un hombre totalmente dominado por una mujer y amenaza incluso con ejecutar a Antígona en su presencia (760-761). El pleito convierte a Hemón en lo que Creonte pensó que

era desde el principio: un seguidor de Antígona que está en contra de su propio padre.

Cuando Hemón se retira, Creonte anuncia que matará a las dos hermanas y entonces el coro hace su primera intervención real. El corifeo pregunta si realmente pretende matar a las dos, y esta objeción, expresada sólo tentativamente, tal cual, hace que Creonte perdone a Ismene (769-771). Luego anuncia la modalidad de la sentencia. Antígona, en el prólogo, había hablado de lapidación pública (36), que no era en la Grecia clásica nunca una sentencia judicial oficial sino que se llegaba a practicar por la masa del pueblo como una forma de linchamiento contra supuestos traidores. Creonte, sin embargo, ha decidido encerrarla viva en una caverna, dándole apenas la comida justa para ir, matándola de hambre poco a poco, de modo que la ciudad no quede contaminada (773-776): la lapidación hubiera requerido del apoyo del pueblo y enterrarla viva podría tener la intención de servir como justicia poética puesto que ella está tan interesada en los entierros (y, además, implica que Creonte no tendrá que preocuparse por cómo enterrar a Antígona).

En este punto ha sido completado el mecanismo trágico: a partir de aquí se despliega la catástrofe; el *páthos* sustituye al argumento. Después de un canto sobre el poder de Eros hay un prolongado lamento entre Antígona y el coro. Muchos críticos se desconciertan ante el hecho de que Antígona, que estaba tan dispuesta a morir, ahora lamente especialmente morir sin haberse casado. Cambia, en parte, porque sus declaraciones anteriores fueron proferidas en el calor del momento; porque, conforme se acerca su muerte, la siente con mucho más fuerza; quizá porque esperaba que los dioses la ayudaran en algún momento y porque la muer-

te que Creonte ha elegido para ella es especialmente terrible: la deja atrapada entre los vivos y los muertos. La actitud del coro es inamovible; en el párodo habían atribuido la derrota de los Siete al odio que Zeus muestra frente a la arrogancia y habían referido cómo Zeus mató a Capaneo con su propio rayo cuando pretendió escalar la muralla (127-133). Ven en Antígona, de forma similar, a alguien que ha atacado a la Justicia (853-855), aunque quizá por influencia de alguna maldición familiar. Sus intentos de consolación son incluso extraños: cuando Antígona se lamenta de que morirá como Niobe, que se convirtió en un risco de montaña que llora perennemente, los ancianos le contestan que es algo grande tener un destino como el de los semidioses (no sorprende que luego ella se queje de que se burlan, 823-829). El intercambio de cantos no contribuye mucho a la comprensión que de los eventos ya tiene el espectador: el resto de la tragedia está dedicado, en su mayor parte, al *páthos*.

El último discurso de Antígona ha causado controversias porque muchos lectores encuentran que los versos 904-915 carecen de gusto y piensan que son una interpolación a la obra. Ciertamente estos versos interrumpen el patetismo; el pasaje se basa claramente en la historia de la esposa de Intafernes que se halla en Herodoto (3.119). Cuando todos sus parientes masculinos han sido arrestados por una conspiración contra el rey Darío, el rey le dice que le permite salvar a uno y ella elige a su hermano antes que a su esposo y a sus hijos porque es el único que no puede ser remplazado. Antígona dice que no hubiera desafiado el edicto por un esposo o por un hijo, puesto que éstos pueden ser remplazados, mientras que no podría tener otro hermano. El argumento, por supuesto, no tiene sentido porque Polinices

ya está muerto y ella misma morirá por haberlo enterrado, pero, aunque nominalmente el discurso es para Polinices, Antígona lo está dirigiendo a Creonte (914). Si a Creonte le importaran los lazos familiares, probablemente le atraería un argumento como éste, que pone una jerarquía tan clara entre ellos.

La oda coral que sigue a la salida de Antígona es uno de los textos más difíciles de todo el corpus trágico. Dánae, como Antígona, fue encerrada (por su padre) aunque estaba embarazada del hijo de Zeus. Licurgo se había mofado y había abusado de Dioniso y también fue encerrado. El último ejemplo es el más desconcertante: los hijos de Fineo fueron enceguecidos por su madrastra y se lamentaban por su "origen en un desgraciado casamiento de su madre" (980), pero su madre era la hija del viento del Norte y pertenecía a la antigua realeza de Atenas. El sufrimiento de la madre (llamada Cleopatra, aunque el nombre no se menciona en la tragedia) parece ser el punto en cuestión: más bien parece como si el coro fuera incapaz de hallar realmente una conexión significativa entre Antígona y el pasado; lo más que pueden hacer es aseverar que aunque Antígona sea inocente (como Dánae) o haya luchado contra los dioses (como Licurgo) su destino es lo que es.

Cuando entra el profeta Tiresias a anunciar que la contaminación provocada por el cadáver insepulto de Polinices ha causado el rompimiento de Tebas con las fuerzas divinas, Creonte, de nuevo mediante la reflexión, se resiste al consejo. Acusa al profeta, como antes al guardia, de haber sido sobornado e insiste, con su característico racionalismo, que los dioses no pueden ser contaminados (1033-1047). Cuando Tiresias, molesto, predice desastres tanto para la ciudad como para Creonte (otro ejemplo de polarización)

interviene de nuevo el coro para advertir que Tiresias nunca se ha equivocado (1092-1094). Creonte accede, pues, a seguir su consejo y manda que entierren a Polinices y liberen a Antígona: por supuesto que será demasiado tarde: los dioses, en un sentido, han actuado ya pero no a tiempo para ayudar ni a Antígona ni a Creonte.

Aquí los dioses no han intervenido realmente (como lo hizo Zeus en lo que se narró en el párodo); más bien, los dioses han respondido de manera mecánica. Puesto que Creonte ha confundido inapropiadamente el reino de los vivos con el de los muertos, ha propagado la contaminación ritual y esta contaminación ha cerrado las vías normales de comunicación entre los dioses y los hombres. A la salida de Creonte el coro entona un hermoso pero inútil canto a Dioniso, rogándole que descienda sobre Tebas y purifique la ciudad (1115-1154): Dioniso no es un dios de purificación pero nació en Tebas y quizá acceda a venir cuando otros dioses se negarían.

Entonces se desata la peor cadena de sucesos posible: el consabido mensajero entra a escena y narra al coro y a Eurídice, la esposa de Creonte, cómo, tras enterrar a Polinices, fueron a buscar a Antígona para liberarla pero ella se había ahorcado y Hemón, que se encontraba ahí lamentándose, quiso matar a su padre con la espada pero al fallar dirigió la espada contra sí mismo y se suicidó (Hemón resulta tan excesivo y tan dominado por Eros como Creonte lo suponía, sólo que su irracionalidad la ha generado el propio Creonte). Eurídice se retira y apenas Creonte empieza a lamentarse cuando recibe noticia de que su esposa también se ha suicidado. La conmiseración por Antígona se transforma ahora en conmiseración por Creonte. Antígona se encaminó a su muerte sin dejar de insistir, incluso en contra del coro, que

había actuado con toda piedad, casi quejándose de que los dioses no intervinieran y deseando que sus enemigos sufrieran lo mismo, no más, que ella (921-928). Creonte se da cuenta al final de que él ha causado la muerte de su esposa y de su hijo. *Si* tan sólo hubieran llegado a la tumba un poco antes, *si* tan sólo Antígona no se hubiera suicidado tan rápido, *si* tan sólo alguien hubiera podido detener a Hemón, el desastre se hubiera evitado.

A pesar de su áspera personalidad, Antígona puede inspirar; nadie ha querido nunca ser Creonte. Sin embargo, la tragedia es sobre el choque de ambos, puede leerse como un estudio sobre los peligros de usar esquemas: el coro veía en Antígona el ejemplo típico de persona arrogante que los dioses destruyen, pero Creonte resultó ser todavía más típico. Si esta tragedia tuviera una moraleja sencilla, sería el acostumbrado consejo de evitar el exceso de confianza, escuchar a los que ofrecen un consejo y no olvidar que es difícil conocer o anticipar lo que harán los dioses, pero el efecto de la obra de ninguna manera es el de una simple moraleja.

Fuentes y sugerencias de lectura

He abordado esta tragedia en términos de la complejidad de los esquemas en parte como una respuesta a "Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' *Antigone*" de Christiane Sourvinou-Inwood, un artículo que ha tenido mucha influencia y en el que se arguye que Antígona viola las normas del comportamiento femenino y, por lo tanto, el público ateniense la consideraría de modo negativo mientras que hubiera mostrado simpatía por Creonte y su preocupación por el orden y la jerarquía. Un

capítulo de *Female Acts in Greek Tragedy,* de Helen Foley ("Antigone as Moral Agent", pp. 172-200) también es, en parte, una respuesta a este artículo.

En "Sophocles the Unphilosophical: A Study in the *Antigone*", David Hester presenta un buen resumen de las interpretaciones "hegelianas" y de las interpretaciones en pro y en contra de Antígona (aunque la discusión es muy erudita, también es muy clara); véanse también pp. 51-82 en *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* de Martha Nussbaum. El ensayo de Charles Segal sobre la "Oda al hombre" ("Sophocles' Praise of Man and the Conflicts of the *Antigone*", en *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text,* pp. 137-161; publicado originalmente en *Arion,* núm. 3, 1964, pp. 46-66) discute patrones de imágenes poéticas y asuntos temáticos que cubren toda la tragedia. El ensayo de Froma Zeitlin, "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama", en John J. Winker y Froma Zeitin (eds.), *Nothing to Do with Dionysus. Athenian Drama in Its Social Context,* pp. 130-167, que analiza *Antígona* y otras obras ambientadas en Tebas, propone el argumento —que ha tenido mucha influencia— de que Tebas en la tragedia es una suerte de anti-Atenas.

VIII. *MEDEA*

La de *Medea* es una tragedia de venganza. Eurípides heredó una historia en la que Medea, princesa de la Cólquide (en la ribera oriental del Mar Negro, en lo que ahora es Georgia), se enamora del héroe, Jasón, cuando éste llega a su país en busca del vellocino de oro; ella emplea su conocimiento de la magia para ayudarlo con las pruebas que le impone su padre; cuando huye con Jasón y su padre los persigue, asesina a su hermano para que su padre se detenga a recoger sus miembros mutilados. Al regresar a Yolco se venga del enemigo de Jasón, Pelias, convenciendo a sus hijas de que, para renovar su juventud, deben cortar su cuerpo en pedazos; de ahí huyen a Corinto donde Jasón abandona a Medea y a sus hijos para casarse con la princesa, hija del rey Creonte. Medea mata a la princesa y a su padre y luego huye a Atenas, donde la recibe el rey Egeo. Los corintios asesinan a los hijos de Jasón y de Medea, a quienes luego veneran como héroes (ver glosario) en el templo de Hera Acrea.

Los especialistas no han llegado a un acuerdo acerca de si Eurípides fue el primer poeta trágico en hacer de Medea la asesina de sus hijos; la hipótesis de la obra (veáse el glosario) cita a Dicearco (un discípulo de Aristóteles) y a Aristóteles mismo para la especulación de que Eurípides tomó este elemento de la trama de Neofrón, un oscuro aunque muy prolífico autor trágico (120 obras). Nos han llegado tres fragmentos de la *Medea* de Neofrón y éstos demuestran una deuda grande de Eurípides con el autor: en uno de los

fragmentos Egeo pide el consejo de Medea sobre un oráculo, en otro Medea se dirige a su propio corazón mientras duda de si matar o no a sus hijos y en un último fragmento Medea le profetiza a Jasón que se ahorcará. Es poco probable que Eurípides hubiera imitado a otro autor trágico tan cercanamente o que, de haberlo hecho, los poetas cómicos no se hubieran mofado de él de un modo tal que no nos hubiéramos enterado. Así, algunos consideran que otra obra también titulada *Medea* y que era una imitación de la famosa obra de Eurípides fue confundida con la *Medea* de Neofrón. La opinión, sin embargo, está dividida; la tragedia de Neofrón quizá tenía, a los ojos de Eurípides, algunas debilidades que llevarían a Eurípides a "arreglarla".[1] Los autores trágicos continuamente competían con sus contemporáneos y antecesores.

Eurípides pudo no ser el primer autor trágico que hizo de Medea la asesina de sus propios hijos, pero este asesinato es el centro de su obra. La obra se plantea una tarea casi imposible: seducir al público para que sienta compasión por Medea y comparta su visión heroica de sí misma, de modo que los espectadores continúen identificándose con una mujer que decide matar a sus hijos, aun cuando esta acción nos parezca naturalmente repulsiva. La obra indirectamente confronta un lado de la cultura ateniense con otro: Medea odia, antes que nada, el solo pensamiento de que sus enemigos puedan burlarse de ella y está dispuesta a sufrir casi lo que sea para asegurarse de que nadie esté en posición de triunfar sobre ella. Este miedo a la humillación como si se tratara del último de los males es característico de la ética

[1] A. Michelini, en "Neophron and Euripides *Medea,* 1056-1080", argumenta en favor de la prioridad de Neofrón.

heroica griega; es uno de los más importantes fundamentos de la creencia de que es mejor morir bien que vivir miserablemente (una creencia que Antígona, por ejemplo, sostiene); pero, por otro lado, había un impulso opuesto en la Atenas clásica, que es especialmente evidente en los discursos jurídicos en los que los oradores aseveran que han soportado abusos considerables de sus oponentes antes que recurrir a la violencia o incluso a la acción legal: soportar pacientemente en aras del bien público y de la paz cívica también era un valor positivo.

Medea presenta la cuestión de manera peculiar porque su protagonista es una representante poco probable de los valores heroicos griegos. Para empezar, es una mujer: se esperaba que tanto mujeres como hombres temieran y quisieran evitar la humillación, pero regularmente no era tarea de las mujeres defender su honor; se supone que los hombres hacían esto por ellas. Aunque no se esperaba que hubiera rigurosa fidelidad sexual por parte de los esposos, sí se esperaba que mostraran respeto por sus esposas mediante la observancia de ciertos límites: no gastar demasiado dinero en otras mujeres, no traer una concubina a la propia casa, no perseguir oportunidades sexuales al grado de que se creara la impresión pública de que el hombre no tenía ningún interés sexual en su mujer. Los parientes masculinos de una mujer eran quienes debían protegerlas de este comportamiento impropio del esposo y, ya en casos extremos, estaba la posibilidad del divorcio. Los griegos de las clases altas daban una dote muy sustancial cuando sus hijas se casaban y si se llegaba al divorcio estos bienes tenían que ser devueltos; esto hacía un incentivo financiero muy fuerte para que los esposos no antagonizaran demasiado con las esposas o con los familiares de las esposas.

Muy a menudo las tragedias retratan a mujeres que carecen de protección masculina. Hécuba en la tragedia del mismo nombre, esclavizada después de que su esposo y sus hijos han sido muertos en la Guerra de Troya, toma la venganza en sus propias manos contra el asesino del hijo al que había enviado lejos para salvarlo. Electra en la obra de Sófocles, al creer que ha muerto su hermano, planea matar a Egisto ella misma. Medea, sin embargo, es un caso único: no cuenta con familia nata porque los traicionó por amor a Jasón, de modo que su terrible circunstancia es culpa propia: al violar las normas del comportamiento femenino se ha colocado a sí misma en esta situación de vulnerabilidad. Al mismo tiempo, no obstante, Jasón tiene una obligación excepcional para con ella: lo que le facilita a Jasón a abandonarla es, a la vez, lo que hace este abandono algo abominable. La obra hace referencia a sus juramentos (161-163) y estos juramentos son particularmente importantes pues los más solemnes juramentos griegos pedían la extinción del linaje de quien los juraba en caso de que no los cumpliera, de modo que la muerte de los hijos es un castigo apropiado para el perjuro Jasón. Medea es las dos cosas a la vez: una mujer anormal y transgresora y una mujer absolutamente típica. Jasón concluye su larga respuesta a Medea en el agón (véase glosario) declarando que Medea entendería sus razones para casarse con la princesa si no fuera porque está enferma de celos sexuales:

> Pero las mujeres llegáis al extremo de que, mientras va bien vuestro matrimonio, creéis que lo tenéis todo, pero, en el caso de que una desgracia lo alcance, lo más provechoso y lo más bello lo consideráis como lo más hostil. Los hombres deberían engendrar hijos de alguna otra manera y no

tendría que existir la raza femenina: así no habría mal alguno para los hombres [596-575].

Medea, hacia el final de la obra, parece estar de acuerdo en que los celos fueron su motivación:

JASÓN: ¿Te pareció bien matarlos por celos de mi lecho?
MEDEA: ¿Crees que es un dolor pequeño para una mujer?
JASÓN: Si ella es sensata *[sōphrōn]*, sí, pero para ti es la mayor desgracia [1367-1369].

Medea no objeta que su ira se juzgue como enteramente derivada del sexo, aunque resulta obvio que no son sólo los celos los que suscitaron esa ira, sino también el deshonor que es inextricable de la traición sexual. Ella se identifica consistente y poderosamente con la feminidad e incluso con la misoginia griega. Ella misma aclara: "Una mujer suele estar llena de temor y es cobarde para contemplar la lucha y el hierro, pero cuando ve lesionados los derechos de su lecho, no hay otra mente más asesina" (263-266). Y se recuerda a sí misma que siempre será capaz de hallar un modo de vengarse: "Tú eres hábil y, además, las mujeres somos por naturaleza incapaces de hacer el bien, pero las más hábiles artífices de todas las desgracias" (407-409).

Puesto que es una manipuladora experta, sin embargo, el público no debe creer que estas generalizaciones son lo que ella sencillamente piensa. Medea puede estar diciendo en realidad lo que cree, pero también quiere que el coro de mujeres corintias le sirva como confidente leal que mantendrá su plan en secreto (259-263), de modo que necesita que la vean como una de ellas y salva las diferencias existentes invitándolas, por un lado, a que se vean a sí mismas como

similares a ella (mediante generalizaciones sobre las mujeres) y persuadiéndolas, por el otro lado, de que la vean a ella como si fuera similar a ellas mismas.

La segunda parte de esta estrategia es la táctica detrás del famoso discurso inicial en el que se queja de los infortunios de las mujeres en general: "de todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras las mujeres somos el ser más desgraciado" (230-231). Luego se embarca en la enumeración de todos los pesares que agravan la vida de las mujeres, empezando por la dote: la mujer debe pagar una gran suma para conseguirse un amo (con un contraste implícito con el resto del mercado donde los amos son los que pagan por los esclavos); luego el marido puede salir bueno o malo y divorciarse de uno malo lesiona la reputación de una mujer; la mujer tiene que ser una profeta al entrar al nuevo hogar y vaticinar qué tipo de hombre será su esposo y cómo arreglárselas con él. Si, luego, la esposa tiene éxito con todo esto y el esposo está contento, entonces la vida de la mujer es envidiable, pero si no ocurre así, es mejor morir porque mientras él tiene alternativas si no le gusta su esposa, ella no tiene ninguna. Los hombres piensan que tienen derecho a privilegios porque son guerreros y las mujeres viven una vida sin peligros (pero Medea preferiría ir a la guerra tres veces antes que dar a luz una sola vez). Sólo después de esta asimilación de sí misma como una mujer griega común y corriente, explica por qué su circunstancia es incluso peor que la de ellas (cuidando de no incurrir en ninguna alusión a su propia responsabilidad detrás del hecho de que carezca de todo apoyo familiar). Incluso se define a sí misma como una mujer que ha sido "arrebatada como botín" de su patria (256).

El coro acepta la presentación que Medea hace de sí misma como si se tratara de una mujer que es víctima ejem-

plar. En su primer estásimo, las mujeres cantan cómo, porque los hombres son los que componen los cantos, todas las tradiciones describen a las mujeres como falsas y poco confiables, pero el ejemplo de Jasón ha de cambiar esto y desde ahora las mujeres recibirán mayor honor (410-445). Claro que esto no es lo que ocurre en la obra: en *Medea,* como a menudo en las tragedias, los extremos opuestos se confunden entre sí.

Medea también es una extranjera que proviene de una tierra distante y exótica (y hoy esto propicia lecturas desde la perspectiva del poscolonialismo). Jasón está seguro de su superioridad cultural: le dice a Medea que debería estar agradecida de que la trajo a Grecia (un lugar donde se ha instituido un Estado de derecho) en vez de dejarla en su patria bárbara (donde el poder detenta la hegemonía, 536-538). Las ironías que se derivan de esto son escandalosas. Jasón cree que, por error, él trajo algo peligroso y extraño a su inocente Grecia: "Ahora he recuperado la cordura que entonces no tuve, cuando, desde tu casa y desde tu país extranjero, te traía a una casa griega, enorme desgracia, traidora a tu padre y a la tierra que te crió" (1329-1332). Sostiene, además, que ninguna mujer griega hubiera sido capaz de hacer lo que Medea ha hecho (1339-1340), aunque el propio coro ya pudo pensar en una: Ino (1282-1292); pero Procne y Altea y la madre de Meleagro serían otros ejemplos famosos. La obra abre, sin embargo, con el deseo de la Nodriza, desde la otra perspectiva, de que el encuentro colonial jamás hubiera tenido lugar: "¡Ojalá la nave *Argo* no hubiera volado sobre las sombrías Simplégades hacia la tierra de Cólquida, ni en los valles del Pelión hubiera caído el pino cortado por el hacha" (1-4).

La mayoría de los atenienses ciertamente hubieran compartido la impresión de Jasón de que los griegos eran superiores a los bárbaros, que vivían ya en el más primitivo salvajismo, ya bajo el yugo del despotismo. Jasón, sin embargo, no es precisamente el más atractivo representante del chauvinismo griego (de manera similar, en otras obras de Eurípides, los troyanos son, a menudo, más nobles que los griegos). Si Medea era una traidora, él había estado muy contento de usarla para su provecho, pero incluso ahora era también un gran traidor para con ella.

De cualquier modo, Jasón trajo a Medea a Grecia y, desde la perspectiva del público, Medea es parte del pasado distante de Grecia. Después de que Medea engaña al rey Egeo para que le prometa refugio cuando abandone Corinto (profiriendo un juramento que esta vez sí cumplirá, 946-955) y anuncia que matará a sus hijos (792-793), el coro canta en celebración de Atenas. La Atenas de la estrofa y la antístrofa de esta oda es una suerte de utopía estético-erótica: es en Atenas donde las Musas crearon a Harmonía (o quizá al revés, pues aquí el griego es ambiguo), y Afrodita hace soplar brisas moderadas y con un delicado aroma, y "envía a los Amores como compañeros de la Sabiduría, colaboradores de toda virtud" (843-845). Pero ¿cómo es posible que, después de asesinar a sus hijos, Medea pueda arribar a esa tierra de ríos sagrados? El público sabe que efectivamente arribó a Atenas, de manera que, si la mera presencia de Medea esparce la contaminación, quizá Atenas no es exactamente como lo sugiere la canción.

Finalmente, Medea no sólo es una mujer y una exótica extranjera, sino que, además, posee conocimiento secreto, incluido el conocimiento de drogas y venenos; venera a Hécate, la diosa de la brujería, por sobre todas las diosas (395-397).

La obra desdibuja, sin embargo, este conocimiento esotérico al enfatizar la capacidad de Medea para manipular y engañar a los otros. Una buena parte de la obra consiste en los encuentros de Medea con sus diferentes víctimas: se gana, primero, la comprensión y confianza de las mujeres corintias, que le juran guardar silencio; convence a Creonte, contra su propio juicio, de que le permita permanecer un día más; acorrala a Egeo para que profiera un juramento por el que promete protegerla; convence a Jasón cuando le dice que ahora cree que él siempre tuvo la razón, y supera su renuencia para permitir que sus hijos lleven los regalos para su nueva esposa. Su habilidad es asombrosa, pero no hay nada en esta habilidad que sea sobrenatural, al menos no hasta que salen los regalos, que no sólo son los más hermosos del mundo (947-948), sino que provienen del propio abuelo de Medea, el dios Sol (954-955).

Las manipulaciones de Medea exigen que ella esté siempre en absoluto control de sí misma y una buena parte de la energía de esta obra emana de la alternancia entre la Medea falsa y la Medea "real", así como de las tensiones entre la vehemencia de sus sentimientos y la superficie de argumentación racional. El estilo de Eurípides es el ideal para transmitir estos contrastes. Después de su encuentro con Creonte, el coro estalla en una secuencia de abruptos y breves anapestos, pero Medea sencillamente contesta que aunque la situación es mala aún no ha llegado el final del asunto (364-365); se extiende luego en detallar lo estúpido que era Creonte, y después se pone a considerar con calma las ventajas y desventajas de las diversas maneras en las que podría matar a sus enemigos. Típicamente, llama al envenenamiento el "camino directo" (384). En el agón con Jasón, sin embargo, la Medea "real" habla sin otro propósito

más que sentirse bien al ofender y mortificar a Jasón (473-474); incluso en su enojo, es una de las más perfectas oradoras creadas por Eurípides, capaz de empezar siempre donde hay que empezar: cómo salvó la vida de Jasón durante las pruebas en Cólquida, cómo traicionó a su propia familia por él, cómo destruyó a los enemigos de Jasón en Yolco; y aun así él le ha pagado con la traición absoluta, incluso teniendo hijos (porque si no los hubiera tenido, acaso se perdonaría que anduviera buscando otra esposa); pregunta a Zeus por qué no ha hecho posible que tan sólo con mirar el cuerpo de un hombre se sepa cuando es malo (516-519).

La respuesta punto a punto de Jasón se funda en las paradojas tan apreciadas por los atenienses del siglo v: fue Amor quien de hecho obligó a Medea a ayudarlo, pero no desea ser *preciso* (otro término favorito de finales del siglo v) al evaluar esto; en vez de ello, argumenta que ella ha recibido más de lo que puso, no sólo al ser rescatada de su tierra bárbara, sino porque se convirtió en alguien célebre. En cuanto a su matrimonio de ahora, él se muestra lo mismo sabio que prudente *(sōphrōn],* pues no se casó con esta princesa por sexo o para tener más hijos, sino para que sus hijos tuvieran hermanos poderosos. Su deseo de que las mujeres no existan es la respuesta a la pregunta que Medea plantea a Zeus. El corifeo comenta que es un buen orador pero que no ha tratado con justicia a su esposa. Cuando Medea le señala que si hubiera tenido estas buenas intenciones habría intentado persuadirla antes de casarse, él responde que ella difícilmente hubiera accedido si "ni siquiera ahora" deja de estar enfurecida (585-590).

¿Cómo tomarían los atenienses la presentación que de sí mismo hace Jasón? Esta pregunta no es trivial para la textu-

ra de la tragedia como un todo, pues la retórica inteligente de Jasón se enfrenta con la habilidad manipuladora de Medea. Jasón no convence ni a Medea ni al coro y, aunque todas son mujeres —y por lo tanto tienen un prejuicio contra él—, tanto Medea como el coro advierten lo bueno que es para hablar (y ésta es una señal dirigida al público para que busque en las palabras de Jasón más retórica sofística que verdades). El argumento de que Afrodita y Eros (y no Medea) son los responsables de salvar a Jasón puede invertirse aquí para disculpar a las mujeres de cualquier falta de conducta sexual (es, por ejemplo, el argumento que Helena emplea cuando se defiende en *Las troyanas,* 946-950) y decididamente no suena muy bien aquí.

El modo como los atenienses escucharían su argumento de que se había casado por conveniencia es difícil de evaluar. Aquí hay diversas cuestiones por considerar: ¿estas razones de conveniencia matrimonial justifican su trato para con Medea?, ¿su estrategia con esta boda tiene probabilidades de funcionar?, ¿está diciendo la verdad sobre sus motivaciones? La respuesta a la primera interrogante, desde la ética griega común, sería "no"; puesto que ella salvó su vida y él le hizo juramentos a ella, nada podría justificarlo enteramente. No obstante, si sus motivos fueran buenos, un espectador estaría inclinado a simpatizar con él. Acerca de si habría sido un buen plan en el caso de que Medea lo hubiera aceptado, es muy difícil juzgar: sabemos de familias atenienses en las que las relaciones entre los medios hermanos eran hostiles; sabemos de hombres atenienses que ignoraban a los hijos de su primer matrimonio cuando se volvían a casar; las madrastras no tenían ninguna buena reputación. No obstante, es seguro que hubiera dado a los hijos riqueza y una posición social segura —ventajas que ningún griego

hubiera tratado con ligereza—; como exiliado en Corinto la situación de Jasón podía tornarse precaria, aunque claramente él todavía tiene en abundancia ese glamur, tan buen generador de inversiones afectivas, que conquistó el corazón de Medea en un principio. En cualquier caso, los griegos no lo hubieran culpado por asumir un matrimonio de conveniencia (ésa era la norma y no el matrimonio por amor). Finalmente, ¿estaría siendo poco sincero? (Esta respuesta, por supuesto, dependería enormemente de cómo el actor actuaría su personaje.) No hay razón para pensar que miente al presentar sus motivaciones, pero Medea sugiere que él consideraba que su vínculo con ella sería algo embarazoso para su vejez (591-592) y esto parece probable. El espectador podría creer que lo que dice es verdad, aunque no es toda la verdad.

La explicación de Jasón de que no intentó persuadirla porque sabía que no lo conseguiría es difícil de evaluar: Jasón y Medea estaban en una relación de amistad y no engañar a los amigos es una regla básica de la ética griega (este tema está en el corazón de otra tragedia de Eurípides, por ejemplo *Alcestis,* donde Admeto engaña a Heracles al no decirle que la esposa de Admeto ha muerto, y Heracles, que la ha rescatado del mundo de los muertos, engaña a Admeto para que la acepte en su casa, con un velo, haciéndola pasar por una esclava). Sin embargo, esta regla siempre tenía excepciones y la suposición de Jasón de que Medea era incapaz de un análisis racional de los mejores intereses para la familia probablemente hubiera encontrado más seguidores en el público del Teatro de Dioniso de los que tendría en un público actual. No obstante, tanto los espectadores antiguos como los actuales no dejarían de darse cuenta de que su engaño ha convertido la ofensa en algo mucho peor y que la furia ac-

tual de Medea no prueba que ella hubiera sido incapaz de considerar su estrategia si siquiera se la hubiera propuesto.

Jasón sencillamente no reconoce que en algún sentido se haya portado injustamente y esta prepotencia moral es repugnante. A fin de cuentas es también su debilidad: al creer (como en verdad lo cree) que su estrategia es, por sí misma, tan evidentemente buena y que Medea no puede reconocer esa excelencia tan sólo por sus celos sexuales, Jasón se vuelve irremediablemente vulnerable al engaño de Medea cuando ella decide fingir que reconoce su sabiduría. Aun cuando la inteligencia superior de Medea es la que salvó la vida de Jasón y aun cuando el discurso de Medea en el que finge darse cuenta ahora de lo bueno que era el plan de Jasón es ridículamente exagerado (en 885-886 llega incluso a mencionar que ella debió haber sido dama de su nueva esposa), él irremediablemente la subestima. Al aceptar un lugar común de la misoginia griega —que las mujeres son menos racionales que los hombres— es incapaz de recordar otro lugar común de esa misoginia (que Medea cumple deliberadamente) —que son más engañadoras—: Jasón no entiende en lo absoluto a Medea; ella, por su parte, conoce perfectamente todo lo que necesita conocer de él.

Aunque el público ha podido tener conocimiento de la Medea que habla honestamente consigo misma, no es un personaje totalmente transparente incluso con el público. ¿Por qué asesina a sus hijos? Tanto el desarrollo dramático, como su plan y sus razonamientos son difíciles. La Nodriza ya estaba preocupada por los niños desde el inicio de la obra, pero Medea parece decidir finalmente que los niños deben morir para hacer su venganza más completa después del episodio con Egeo, que demostró lo importante que es para un hombre tener descendencia.

En su gran monólogo (1021-1080), Medea duda continuamente pero siempre regresa a su intención de matar a los niños. Es un discurso muy confuso. Inicialmente describe el problema como un cálculo: al matar a los niños puede herir a Jasón más de lo que podría hacerlo de cualquier otro modo y el punto se reduce a saber si el dolor que se infligirá a sí misma será suficientemente grande como para rebasar la satisfacción de su venganza perfecta. En 1046-1052 describe el resultado aritméticamente: sufriría el doble que Jasón, de modo que, por el momento, decide que no vale la pena, hasta que la posibilidad de que se rían de ella, la hace cambiar de nuevo de opinión. Brevemente considera la posibilidad de llevarse a los niños cuando huya, pero nunca la analiza con detenimiento. Afirma que los niños han de morir y asevera entonces que es mucho mejor que los mate ella misma a que lo haga alguien más (1240-1241). Justo porque los usó como instrumentos del asesinato de la princesa y de Creonte, están condenados a morir a menos de que los lleve consigo (y debió haber algunos en el público que conocerían la versión en la que los corintios matan a los niños), pero llevarlos consigo interferiría seriamente en su carrera futura; cuando anuncia su partida en 1385, dice que se va a "vivir con" Egeo, sugiriendo claramente que su relación será sexual. Sin embargo, al final de este discurso dice: "Sí, conozco los crímenes que voy a realizar, pero la pasión es quien rige mis planes y ella es la mayor causante de males para los mortales" (1078-1080).

Aquí ya no está haciendo una suerte de análisis de costo-beneficio, sino que está dominada por la necesidad de venganza. Estas últimas frases se cuentan entre las más célebres de la obra: parecen una respuesta a las enseñanzas de Sócrates de que nadie en verdad hace el mal conscientemente.

Sin embargo, son líneas difíciles de interpretar. He traducido: "la pasión es quien rige mis planes", en vez de la más evidente: "la ira es más poderosa que mis planes", porque la palabra "planes" más arriba, en este mismo discurso, se usó para referirse al asesinato de sus hijos. Algunos especialistas creen que esta parte del discurso es una interpolación de algún actor.[2] Las líneas son extrañamente brillantes (las compusiera Eurípides o no): Medea reconoce aquí que todo el cálculo que ha desplegado antes es fundamentalmente irrelevante porque, a pesar de toda su apariencia de racionalidad, ella actúa por orgullo y por enojo, y éstos no están bajo control racional. Medea, sin embargo, anuncia su propia irracionalidad en un lenguaje totalmente controlado; incluso se da el lujo de generalizar sobre la condición humana. Tanto el personaje de Jasón como el de Medea son estudios sobre los límites de una racionalidad puramente instrumental: tienen la habilidad para pensar cómo conseguir lo que quieren, pero nunca consideran si quieren las cosas correctas.

Medea nunca considera si sería malo matar a sus hijos, o si tienen derecho a vivir: ama a sus hijos pero no piensa en ellos más que como objetos de su sentimiento y, por lo tanto, como una pérdida potencial. Los niños nunca se representan en las tragedias de manera realista: cuando llegan a hablar o a cantar, expresan los sentimientos que los adultos proyectan sobre ellos y sólo funcionan como un foco para concentrar *páthos,* nunca tienen individualidad. Sin embargo, cuando Medea de hecho mata a sus hijos, éstos gritan pidiendo ayuda (1271-1278) y el coro incluso consi-

[2] Así, D. Kovacs, en "On Medea's Great Monologue", mientras que B. Seidensticker ("Euripides, *Medea,* 1056-1080. An Interpolation?") es de la opinión contraria.

dera si debe interferir, y los niños no se dirigen a ella sino que se llaman entre sí y se dirigen al coro. Aunque una súplica a su madre hubiera sido emocionalmente muy potente, el espectador se da cuenta de que los niños saben que es inútil rogarle misericordia a su madre. Así, al mismo tiempo, los niños se convierten, brevemente, en personajes cuya muerte es literalmente una pérdida por sí misma y no sólo una pérdida para Medea o para Jasón; son figuras a través de las cuales el público puede apreciar lo inhumana que se ha tornado Medea.

La Medea del final de la obra, después de que ha matado a sus hijos, aunque afirma que sufre por su muerte, queda satisfecha con su hoja de cálculo (1362). No siente ninguna culpa en lo absoluto. Aunque hasta este punto la obra ha evitado en lo posible retratarla demasiado como una bruja o como alguien más que humano, en su última aparición conduce un carro volador que le ha dado su abuelo divino. Tanto las pinturas en vasijas como las fuentes literarias dejan claro que, al menos en las producciones del siglo IV en adelante, el carro de Medea iba tirado por serpientes. Vuela como una diosa y habla como sólo los dioses hablan normalmente. Predice la lastimera muerte de Jasón y anuncia el futuro culto a sus hijos: los finales de las obras de Eurípides a menudo vinculan el pasado con el presente definiendo una práctica religiosa actual como una memoria de los sucesos que acontecieron en la tragedia, pero este tipo de proclama es tarea de un dios o de un héroe incipiente (1378-1388). Puesto que la obra ha evitado en lo posible conferir a Medea poderes sobrenaturales antes de los asesinatos, su transformación en un ser similar a un dios al final es verdaderamente impactante. Medea describe el asesinato de sus hijos como si se tratara de un sacrificio (1054) y pa-

rece ser, de hecho, un sacrificio muy efectivo que la hace, a la vez, infrahumana y suprahumana.

La escena de Egeo ya antes ha dado señales del oscuro futuro de Medea en Atenas: Egeo viene a consultar a Medea sobre un oráculo que recibió en Delfos acerca de su carencia de herederos. Este oráculo le advierte que no destape su odre hasta que llegue a casa, a Atenas y —como suele ser la convención en estas narrativas— no lo entiende (aunque su sentido básico es muy evidente para el público). Medea no interpreta el oráculo para él sino que le promete ayuda con su carencia de hijos cuando ella llegue a Atenas (716-718). Egeo se retira con la intención de consultar a su amigo, Piteo, en Trecén, y el público ya sabe que Piteo, que entiende bien el oráculo, propicia que tenga relaciones sexuales con su hija, Etra, quien concebirá al gran héroe Teseo (el significado del oráculo no es que Egeo no tendrá un hijo a menos que evite las relaciones sexuales hasta llegar a casa a Atenas, sino que la próxima vez que tenga relaciones sexuales, la mujer concebirá). La historia de cómo Medea intentó matar a Teseo cuando éste, joven, llegó a Atenas era muy conocida. Si bien Medea mató a sus propios hijos para vengarse de un hombre que la había engañado, tratará de matar a Teseo sin que el joven ni su padre le hayan hecho absolutamente ningún daño. Medea fallará, sin embargo, en su intento contra Teseo y huirá sin causar más perjuicios.

Medea es, pues, una obra tanto misógina como feminista, echa mano de los estereotipos de ambas posturas. El primer estásimo sugiere que la obra es el inicio de una nueva tradición de poesía que rectificará el prejuicio en favor de lo masculino, pero la tragedia no hace exactamente eso. Sí es una tragedia sobre el género, sin embargo. Un hombre ateniense tendría necesariamente que reconocer algo de sí mis-

mo en Medea, aun cuando ella es lo más alejado que pudiéramos imaginar de lo que un ateniense se hubiera figurado como su forma ideal de ser. Como otras tragedias de venganza, obliga al público a considerar detenidamente los valores que conducen a las represalias: si tú consideras que la burla es el peor destino imaginado posible, entonces puedes hacer un monstruo de ti mismo con tal de evitar la burla. *Medea* también puede interpretarse como un análisis de los límites de la razón. Medea es extraordinariamente hábil para comprender a otros, de modo que puede manipularlos; es excepcionalmente inteligente para urdir estratagemas. Al final, sin embargo, está sola en su carruaje mágico, tirado por serpientes, y nadie quisiera sus habilidades a cambio de tener que ser como ella.

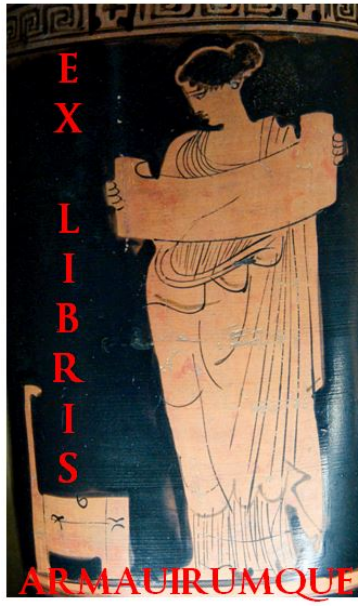
Fuentes y sugerencias de lectura

Euripides, Medea, de William Allan, es una excelente introducción a esta tragedia. C. A. E. Luschnig busca (en *Granddaughter of the Sun: A Study of Euripides'* Medea) una interpretación política. Medea *in Performance: 1500-2000,* de Edith Hall, Fiona MacIntosh y Oliver Taplin (eds.), es una colección de ensayos sobre las producciones y adaptaciones de *Medea.*

La Medea "heroica" fue identificada por B. Knox en "The Medea of Euripides" (*Yale Classical Studies*, núm. 25, pp. 193-225), ensayo incluido después en *Word and Action: Essays on the Ancient Theater* (pp. 250-274). "The Infanticide in Euripides' *Medea*", de P. E. Easterling, es un tratamiento sensato del asunto del infanticidio en la obra, mientras que *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy* de

Christopher Gill hace un análisis de la autoconsciencia de Medea y proporciona un estudio más amplio sobre las ideas griegas acerca del *yo*.

Hay una lectura feminista de Medea en *Female Acts in Tragedy* de Helene Foley (pp. 243-271), y Froma Zeitlin ha argüido con mucha celebridad, en su ensayo "Playing the Other: Theater, Theatricality and the Feminien in Greek Drama", incluido en *Nothing to Do with Dionysus. Athenian Drama in Its Social Context* de John J. Winker y F. Zeitlin (eds.), pp. 63-96, que las mujeres en el teatro griego son el Otro que permite al público masculino explorar sus propias preocupaciones y nunca son un fin en sí mismas como mujeres. Yo, personalmente, no veo por qué las mujeres en las tragedias no podrían representar, por una parte, mujeres reales y, por otra, funcionar como herramientas para que los hombres se exploren a sí mismos.



IX. *HIPÓLITO*

EURÍPIDES escribió dos tragedias tituladas *Hipólito*. Una, producida en 428 a.C., formó parte de una tetralogía victoriosa (el hijo de Sófocles, Iofonte, quedó en segundo lugar; Ion de Quíos, en tercero). Los eruditos antiguos llamaron a una *Hipólito velado,* porque Hipólito se conmociona tanto por las proposiciones de Fedra que echa un velo sobre su cabeza para no oírlas, y la otra, que nos ha llegado, *Hipólito coronado,* llamada así porque Hipólito entra con una corona de flores para la estatua de Artemisa a un lado de la puerta central (al otro lado de la puerta había una estatua de Afrodita). El *Hipólito velado* fue una obra escandalosa: Fedra no sólo se le insinuaba a Hipólito de la manera más desvergonzada sino que, además, defendía su comportamiento, como a menudo lo hacen los personajes de Eurípides; Fedra era la que acusaba directamente a Hipólito con Teseo y sólo se suicidaba cuando se revelaba la verdad. El erudito de la Antigüedad Aristófanes de Bizancio juzgó que el *Hipólito* que nos ha llegado debió ser el segundo de Eurípides pues en éste corregía lo que en el primer tratamiento del tema era "impropio y digno de crítica". La mayoría de los estudiosos modernos están de acuerdo en que la obra que sobrevivió es la segunda aunque no por estas razones (Eurípides nunca reaccionó ante la crítica a una obra suya reescribiéndola). Sin embargo, la obra que nos ha llegado sí da señales de estar concebida como específicamente diferente de otras versiones (por ejemplo, la acción tiene lugar

en la ciudad de Trecén en vez de Atenas), lo cual parece una característica más probable de la segunda reelaboración de un tema. La historia, de cualquier manera, era bastante conocida: Hipólito, el hijo ilegítimo del rey Teseo de Atenas con la amazona Hipólita, odiaba a las mujeres y vivía en estricto celibato. Fedra, la esposa de Teseo, se enamora perdidamente de él y, después de que él la rechaza, Fedra acusa a Hipólito con Teseo de intentar violarla. Teseo ruega a su padre divino, Poseidón, que aniquile a su hijo, y un gran toro surge del mar, provocando que el carruaje de Hipólito tenga un terrible accidente. Fedra se suicida cuando se revela que mintió.

En el *Hipólito* que nos ha llegado, Eurípides se propuso hacer algo extraordinario: compuso una tragedia en la que Fedra es un personaje que suscita nuestra comprensión y compasión. El resultado es una obra armada con una habilidad excepcional: retrata a dos personas que se malentienden completamente y se destruyen sin jamás haberse siquiera encontrado; el lenguaje falso, equívoco o, sencillamente, descuidado es el medio perfecto por el cual suscitan la ruina del otro y la suya propia.

Hipólito se presenta inicialmente como ejemplo de la estructura estándar de una historia griega: Hipólito ha sido criado por su abuelo en Trecén; Afrodita, en un prólogo expositivo, explica que Hipólito rehúsa venerarla y evita a toda costa el ámbito que a ella corresponde de la vida humana, dedicando toda su devoción a la virginal Artemisa. Para vengarse de semejante insulto hizo que su madrastra, Fedra, quedara desesperadamente prendada de él cuando Hipólito visitó Atenas para iniciarse en los misterios eleusinos. Teseo está ahora exiliado durante un año en Trecén y Fedra no ha contado a nadie su pasión. Sin embargo, Afro-

dita se encargará de que Teseo se entere y haga matar a su hijo usando una maldición que su padre Poseidón le ha concedido. Fedra, aunque mantendrá su reputación, también perecerá porque Afrodita no puede preocuparse por daños colaterales cuando necesita vengarse (48-50). Este prólogo es, por una parte, poco claro: Teseo no usaría la maldición contra su hijo sólo porque se enterara de que Fedra sufría de ansias amorosas por él, y, por la otra sorprendente: Fedra no tenía ninguna buena reputación en la tradición ateniense.

A continuación Hipólito entra por uno de los párodos con un coro secundario de sus sirvientes y vuelven de la caza. Cantan un himno breve en honor de Artemisa, e Hipólito ofrece una guirnalda de flores ante su estatua. Su plegaria a Artemisa es una revelación condensada de su personaje y ha provocado muchas interpretaciones freudianas. La guirnalda que ofrece proviene de una pradera hermosa, intacta, de la que sólo "cuantos nada han adquirido por aprendizaje, sino que con el nacimiento les tocó en suerte el don de ser sensatos *(sōphrōn)* en todo, pueden recoger sus frutos; a los malvados no les está permitido" (79-80). Era común que los santuarios griegos tuvieran un anexo de terreno cuyo uso estaba normalmente restringido; también era una creencia común que se tenía que ser puro para entrar en un lugar sagrado, pero esta pureza significaría no tener culpas sanguinarias, o sexo reciente o contacto con los muertos. Hipólito, sin embargo, impone un estándar extraordinariamente exigente y llama "malvado" a todo aquel que no se controle a sí mismo completamente por naturaleza. A esta actitud elitista añade una distinción absoluta entre lo aprendido y lo natural que hace de su opinión una suerte de exagerada interpretación de la creencia aristocrática tradicional griega de que

la excelencia en cualquier cosa requiere de una habilidad heredada. También hay algo extraño en la asociación de la pradera intacta con un joven, porque la poesía griega asociaba tales lugares con las doncellas vírgenes: el prototipo es el de Perséfone que recogía flores en una pradera cuando fue raptada por Hades. Hipólito declara que está tan próximo a Artemisa que pasa el tiempo con ella, aunque no la ve nunca pero sí oye su voz; sin embargo, Artemisa también se asocia con las doncellas que se acercan a la edad del matrimonio (en la *Odisea* se compara a Nausicaa con Artemisa en 6.102-6.109 y 6.150-6.152). Hipólito, supermasculino en su misoginia y en su devoción por la caza y el atletismo, queda potencialmente feminizado por la imagen de la pradera intacta. Su rechazo al sexo sencillamente no tiene cabida en la vida griega, en la que era perfectamente normal que un hombre fuera casto por un tiempo para tener en algún momento pureza ritual o como parte del entrenamiento atlético pero jamás permanentemente: se esperaba que un hombre se casara y prolongara el linaje.

Un sirviente intenta entonces persuadir a Hipólito de que ofrezca al menos un gesto de reverencia a la estatua de Afrodita y con ello asimila reverencia a la diosa con buenos modales y con no ser *semnós,* un término cuyo significado se extiende de "digno de reverencia" hasta el sentido que aquí tiene de "soberbio" (93-94). Afrodita, como diosa, es *semnḗ* (99, 105). Hipólito se niega y, después de que entra a la casa, el sirviente ruega a Afrodita que lo perdone: es joven y necio, pero los dioses han de ser más sabios que los mortales (114-120). Esta escena pone frente a los ojos del público lo que Afrodita describió en su prólogo; hasta este punto, la obra parece ser el típico relato que pide precaución ante la locura de negar respeto a cualquier dios.

Sin embargo, cuando entra el coro, la focalización cambia radicalmente. El coro está formado por mujeres que han oído, mientras lavaban en el manantial, que Fedra está enferma y que no acepta bocado y vienen a saber cuál es el problema y a ofrecer ayuda. Como en *Medea,* aquí el poeta trágico lleva a su público, primordialmente masculino, al mundo secreto de las mujeres. Fedra es traída afuera de la casa en un sofá y expresa fantasías de estar de caza por los bosques o de cabalgar (es decir, de hacer lo que Hipólito hace).

Eurípides ha creado para Fedra un dilema mucho más sutil del que normalmente enfrentan los héroes trágicos: Fedra es una mujer casada que está obsesionada sexualmente con su hijastro. En una sociedad segregada sexualmente como lo era la sociedad griega, no sorprende que un hombre tal sea objeto de deseo, pues sería uno de los pocos hombres con los que ella tendría un contacto regular. Sin embargo, ella quiere ser una mujer honesta y él, de todos modos, ha jurado castidad, de manera que aunque esté cerca no es un hombre disponible. Fedra esperaba que si guardaba esto en silencio y se resistía a sus sentimientos, acabarían por desaparecer, pero esto no ha ocurrido (Afrodita misma es la que los ha inspirado), así que ha tomado la decisión de matarse por inanición. Está decisión inaugura otro punto de tensión: ya está desgarrada entre su deseo insoportable y su código moral, pero necesita desesperadamente encontrar un confidente para comunicar este sufrimiento; morir antes que hacer el mal es noble, pero para un griego sería paradójico desear comportarse honorablemente sin recibir crédito por ello; de manera que, aunque morir en silencio es la mejor manera para Fedra de proteger su reputación (y por ello está intentando morir de una manera

que haga parecer que se trata de una enfermedad), morir sin verdaderamente decir a nadie la razón equivale a perder el reconocimiento de su nobleza.

Así, cuando la Nodriza le suplica que le cuente, ella cede y relata que está enamorada y manipula la conversación de manera que es la Nodriza quien dice el nombre de Hipólito (352) y luego explica con detalle al coro su razonamiento (373-430). Como otros personajes de Eurípides, discute su propia circunstancia en términos de los debates filosóficos del siglo V: frecuentemente se ha planteado por qué se destruyen las vidas de las personas y ha llegado a la conclusión de que no es que no sepan qué es lo bueno sino que no ponen en práctica sus buenas intenciones; presenta aquí sus objeciones al intelectualismo de corte socrático, pero su catálogo de razones por las que las personas no consiguen poner en práctica lo que saben que es bueno es más bien curioso: primero menciona la pereza, luego los placeres —pero los placeres que menciona son la charla extensa y el ocio, dulce mal, y el pudor o la vergüenza (*aidôs,* 384-385)—; los dos primeros son, de hecho, formas de pereza, *aidôs,* es la vergüenza que inhibe, el sentimiento que impide a la gente tomar acciones que sean "poco adecuadas" para ellos; normalmente se trata de una virtud (los héroes homéricos, por ejemplo, confían en su *aidôs* para animarse a la batalla y no defraudar a sus amigos), excepto cuando impide que alguien haga una acción que aunque vergonzosa es absolutamente necesaria. Fedra se queja de que sólo haya un término para la *aidôs,* siendo que, en realidad, la hay buena y mala. De manera que estas reflexiones generales también caracterizan a Fedra, cuya vida ha sido tan tranquila y recatada que nunca ha sentido una verdadera tentación de placer; ni siquiera menciona el sexo. Su deseo por Hipó-

lito no es, para ella, un deseo de placer, sino sencillamente una fuerza poderosa contra la que está luchando.

La Nodriza, sin embargo, aunque inicialmente conmocionada por la revelación de Fedra, se recupera y trata de convencerla de que su plan de suicidio no sólo es innecesario sino, incluso, impropio; adapta aquí todas las ideas convencionales de la moral griega para defender la posición extremadamente no convencional de que es mejor cometer adulterio que morir. Su primer argumento es que el deseo es una fuerza universal y hasta los dioses están sujetos a los asuntos de Afrodita, de modo que intentar morir para, así, escapar del deseo es un caso grave de *hýbris;* su segundo argumento principal es igual de perverso: era un lugar común de los comentarios moralizantes griegos que ninguna vida humana es perfecta (ningún humano sería jamás alabado si sólo pudiera alabarse la perfección); cuando la Nodriza dice, como ser humano: "si los bienes superan en ti a los males, ya puedes considerarte plenamente afortunada" (471-472), no hace sino hablar completamente en concordancia con el pensamiento convencional griego. Sin embargo, es un verdadero escándalo desde el punto de vista griego que considere el adulterio como una ofensa relativamente menor. Las respuestas de Fedra y del coro al discurso de la Nodriza claramente lo definen como un discurso sofístico, como palabras que suenan muy bien pero hacen mucho mal. La Nodriza entonces detiene sus agudezas: sabe que ella no necesita bellas palabras (aunque falsas) sino al hombre mismo (490-491). Cuando Fedra, exánime, le ruega a la Nodriza que pare, ésta cambia de estrategia: le promete "filtros que alivian el amor, los cuales, sin causarte infamia y sin perjudicar tu mente, calmarán tu enfermedad, con tal que no seas miedosa" (511) y Fedra accede, aunque el pú-

blico sabe muy bien que debería ser más sabia como para confiar así en la Nodriza.

Después de un canto coral sobre el terrible poder de Eros viene la escena que determina todo lo que ocurre en la obra. Fedra, oyendo a través de la puerta, escucha a Hipólito que le grita a la Nodriza y se da cuenta de que su secreto ha sido revelado. Hipólito luego irrumpe violentamente en escena seguido de la Nodriza. Fedra sigue en el escenario pero la Nodriza e Hipólito o no la ven o fingen no verla; ésta, claro, es una diferencia importante que un director de teatro debe considerar: si Hipólito no se da cuenta de que Fedra oye todo lo que él dice, entonces asume que la Nodriza transmitirá el mensaje que debe transmitir y el resto de lo que dice proviene de que siente la necesidad de decirlo y concluye como si respondiera a un imaginario interlocutor que se queja de que siempre trata mal a las mujeres (664-669); si, por otro lado, sabe que Fedra escucha, entonces todo lo que dice está dirigido a ella.

En esta escena la propuesta de la Nodriza, tal cual, se omite; lo que el público escucha son los gritos de indignación de Hipólito y los ruegos de la Nodriza de que guarde silencio. Ella le insiste en que no viole el juramento que acaba de hacer (el público se entera de que ella lo obligó a jurar silencio antes de decirle lo que quería) y él contesta: "Mi lengua ha jurado, pero no mi corazón" (611-612). Debe referirse a que no considera que el juramento realmente lo obliga porque lo hizo sin saber lo horrible del secreto que se le pediría no revelar, de modo que aunque dijo las palabras, no asiente realmente a guardar el secreto. Éste se convirtió en uno de los versos de Eurípides que más fueron parodiados: para los griegos, la pronunciación misma de la frase de un juramento lo hacía absolutamente obliga-

torio, ya sea que fuese entendido el juramento cabalmente o no, ya sea que la elección de las palabras hicieran el universo de aplicación del juramento mayor o menor de lo que era la intención original del que juraba. Hipólito, de hecho, mantiene su palabra y es fiel al juramento, incluso cuando el juramento lo incapacita para defenderse a sí mismo frente a su padre. Lo que Fedra oye, sin embargo, es su amenaza de no cumplirlo y luego su prolongada perorata misógina, una alharaca absolutamente desproporcionada (616-668). A Hipólito nunca se le ocurre que la Nodriza pudo no presentar las verdaderas preocupaciones de Fedra. Aunque en su larga tirada de hecho sí dice que mantendrá su palabra en el juramento (656-658), a la vez amenaza con vigilar cómo Fedra y la Nodriza miran a Teseo (y Fedra ya antes mostró al público cuán sensible es ante el escrutinio).

De manera que Fedra está convencida de que Hipólito la acusará con Teseo (689-692), la Nodriza sugiere que hay aún una manera de que Fedra se salve (705). Aunque Fedra decididamente rechaza más consejos de la Nodriza, al morir hace exactamente lo que la Nodriza hubiera sugerido (para salvar su reputación y el buen nombre de sus hijos): porque está resentida por la arrogancia de Hipólito, idea una manera de morir que le dé a ella reconocimiento y arruine a Hipólito. De hecho, declara: "compartiendo la enfermedad que me aqueja, aprenderá a ser comedido *[sóphrōn],*" (730-731) y con esta declaración voltea la palabra favorita de Hipólito contra él mismo. Para Hipólito *sōphrosýnē* significa, antes que otra cosa, autocontrol sexual, pero Fedra la usa en su sentido más amplio de "moderación". Ahora bien, en este punto Fedra no explica *cómo* involucrará a Hipólito en su propia ruina, de modo que la nota suicida será una sorpresa para el público.

El suicidio de Fedra tiene lugar durante uno de los mejores ejemplos de una de las especialidades de Eurípides: la oda de escapismo. El coro imagina un ideal escapista: canta una oda sobre estar en un lugar remoto, volar como un ave y cruzar el Adriático para arribar a donde las hermanas de Faetonte lloran lágrimas de ámbar, o llegar al jardín de las Hespérides en el extremo occidental del mundo. Luego, sin embargo, discuten en su canto cómo los malos augurios parecían acompañar a Fedra cuando salió de su originaria Creta y, de nuevo, cuando llegó a Atenas e, incluso, ahora en el presente: esos augurios se estaban cumpliendo con el surgimiento de este deseo ilícito, de modo que se ahorcará y, así, salvará su reputación y se liberará por fin de este doloroso deseo. Es una oda muy hermosa aunque no muy inteligente.

La obra sustituye su acusación de Hipólito ante Teseo con una nota suicida: la nota es una brillante variación del tema favorito de Eurípides del mensaje engañoso. Primero, la Nodriza sale para contarle al coro que Fedra se ha ahorcado; el coro se divide por un momento entre las que sugieren entrar a la casa para cortar la soga y bajar el cadáver y las que opinan que no les corresponde a ellas; en ese momento entra Teseo. Teseo viene de visitar un oráculo y trae una guirnalda, pero cuando escucha lo ocurrido, se quita la guirnalda y ordena a un sirviente que abra las puertas; el cuerpo de Fedra es traído afuera de la casa en un *ekkýklēma*. Sólo después de que ha cantado un lamento por ella, se da cuenta Teseo de la tablilla de escribir que aprieta su mano muerta e imagina que la nota le pedirá que no vuelva a casarse. Mientras el coro canta él lee la nota y éste es el ejemplo más antiguo de lectura en silencio de todo el mundo clásico; la gente normalmente leía en voz alta, de manera que esta lec-

tura silente tiene un poderoso efecto escénico. Teseo informa que Hipólito la violó (885-886). En la versión "estándar" quizá sólo diría que la había atacado y no que había tenido éxito al hacerlo, pero la violación sería una buena motivación para el suicidio, y el suicidio, entonces, sirve poderosamente para hacer creíble la acusación de violación en contra de alguien como Hipólito. Por otro lado, es una venganza perfecta: Hipólito creía, injustamente, lo peor de Fedra, así que Fedra se ha encargado de que Teseo crea lo peor de Hipólito. Teseo cree ciegamente en las palabras escritas por Fedra y sin duda ni reflexión inmediatamente invoca contra Hipólito la maldición de Poseidón.

En este punto Eurípides se enfrenta a un problema de construcción dramática: la trama entera depende de dos comunicaciones indirectas (la propuesta de la Nodriza a Hipólito y la nota de suicidio); una es engañosa y la otra es decididamente una mentira. La obra también incluye un agón en el que Hipólito trata de defenderse frente a su padre, pero no puede hacerlo eficazmente debido al juramento que ha prestado, de manera que el lenguaje empleado sin atención es aún más poderoso que la verdad. El agón, sin embargo, requiere cierta manipulación porque Teseo ya maldijo a Hipólito y no está claro que se pueda retractar. Eurípides hace que Teseo dude de si la maldición será efectiva y, para asegurar un castigo, ordena también que su hijo sea exiliado. Así, cuando entra Hipólito, Teseo lo acusa de hipócrita e imagina anticipadamente lo que le va a decir para refutar los cargos; por ejemplo, que Fedra lo odiaba porque temía que fuera un rival para sus hijos, o que las mujeres no se controlan sexualmente mientras que los hombres sí (960-970). Pero Fedra ha hecho de su propio cuerpo un testigo mucho más poderoso en contra de Hipólito que

cualquier argumento, de modo que Teseo ordena el exilio de su hijo.

Hipólito había escuchado el grito de Teseo y por ello entró rápidamente con sus sirvientes. Al inicio Teseo se rehúsa a hablar con él; de hecho, sólo se refiere a él en tercera persona del verso 915 al 946 (cuando decide finalmente que la presencia de Hipólito de cualquier modo ya lo ha contaminado y da igual que se dirija a él directamente o no). En la primera parte de esta escena Hipólito se halla en exactamente la misma situación en la que se halló Fedra durante la escena de la Nodriza e Hipólito: es acusado como si no estuviera presente. El espectador puede tener la impresión de que Teseo nunca ha entendido a Hipólito o nunca ha confiado en él: aunque Teseo no dice que siempre ha tenido sospechas de la proximidad de Hipólito con Artemisa, el escarnio que le dirige diligentemente en esta escena hace sonar a Teseo como alguien que estaba predispuesto a creer acusaciones contra Hipólito.

Hipólito se halla en la más imposible de las circunstancias: sólo la verdad podría ofrecer una motivación creíble para el suicidio de Fedra y para su falsa nota, mas no puede decir la verdad por su juramento. Intenta fincar su argumentación sobre su conocida pureza (algunos lectores y espectadores encontrarán poco agradable y no inspiradora de conmiseración esta insistencia en su propia virtud). Cuando su *sōphrosýnē* no es convincente, recurre a argumentos de probabilidad: Fedra no era tan hermosa como para que él hubiera hecho esto sólo por su hermosura (el público pensaría en el caso de Helena de Troya); poseer sexualmente a la reina podría ser un buen inicio para una conspiración que derrotara a Teseo, pero a él no le interesa el trono; su argumento es similar al de Creonte en *Edipo rey:* Hipólito

tiene poder sin tener que preocuparse de responsabilidades derivadas del poder; lo que él más quiere es obtener victorias atléticas en las competencias panhelénicas y disfrutar de la vida en compañía de sus amigos aristócratas. Finalmente hace un juramento. Al final de su discurso hace algo que es extremadamente raro en la tragedia: demuestra que ha aprendido genuinamente algo; dice de Fedra: "Ella actuó con sensatez *[sōphrosýnē],* aunque no podía ser sensata *[sōphrōn],* y nosotros que sí podemos no hacemos un buen uso de tal sensatez" (1034-1035). Estos versos aprovechan la distinción que el verbo griego admite entre el modo aoristo, que refería una sola acción aislada en el pasado ("actuó con sensatez"), y el imperfectivo participio ("porque/cuando/aunque no podía ser sensata") para mostrar la comprensión más precisa que Hipólito ha adquirido del mundo moral humano; su plegaria inicial a Artemisa no hubiera admitido semejante distinción. Hipólito ha aprendido que la gente es compleja. Aunque no sabe que Afrodita provocó la pasión de Fedra para vengarse de él, ni que la Nodriza actuó sin el completo consentimiento de Fedra, entiende que el suicidio de Fedra era la única manera en que podía contener su deseo y también se da cuenta de que su respuesta ante la proposición de la Nodriza no fue la correcta. Esta línea única no puede decirle al público exactamente cómo entiende Hipólito su error; podría sólo significar que, tácticamente, fue poco inteligente de su parte hacer que Fedra pensara que él no mantendría su juramento, pero también podría significar mucho más: que al considerar que la propuesta de la Nodriza significaba que Fedra era una típica mala mujer y no más, simplificó excesivamente una realidad que es muy compleja y la juzgó erróneamente.

Ya para este punto la simpatía del público está con Hipólito. La negativa de Teseo de creer en un juramento solemne, o de consultar profetas, le arrebata toda oportunidad de que le crean. Es sorprendente que Teseo, el héroe nacional ateniense, se comporte aquí como un necio. En el agón se plantea de pasada un asunto contemporáneo: Hipólito se queja de que Teseo no espere a que sea el tiempo el que lo acuse y que lo exilie de inmediato (1051-1052). Los juicios atenienses no permitían ninguna deliberación ni reflexión del jurado, sino que se votaba tan pronto como terminaban los discursos de la parte acusadora y de la defensa. Tucídides menciona un debate que tomaría lugar un año después de la producción de esta tragedia, en el que Cleón, el político más importante tras la muerte de Pericles, critica a los atenienses por reconsiderar la decisión que habían tomado el día anterior de masacrar al pueblo de Mitilene, cuya revuelta acababan de sofocar (3.38).

Cuando Hipólito finalmente se retira, el coro de mujeres y el coro secundario de sus sirvientes cantan un responsorio sobre su destino (1102-1150): los sirvientes encuentran que la naturaleza cambiante de la vida humana es desconcertante y no comprenden los caminos de los dioses; las mujeres ruegan que se les conceda una vida afortunada y planean vivir un día a la vez. Los hombres expresan su confusión profunda ante el destino de "el astro de Atenas, el más resplandeciente de Grecia"; las mujeres se lamentan de que ya no cabalgará más por el hipódromo de la costa (paraje célebre de Trecén), ya no tocará la lira en casa, ya no llevará guirnaldas a Artemisa, ya no hará que las doncellas discutan entre ellas por ver quién se casará con él; no queda claro quién canta el último épodo en el que se dice: "me indigno contra los dioses", y se pregunta a las Gracias por

qué han arrancado a un hombre inocente de su hogar. Hipólito mismo se queja de que los destruyen los mismos dioses a los que venera (1060-1061).

Después de que el mensajero narra el ataque del toro al carruaje de Hipólito, Teseo ordena que el moribundo Hipólito sea traído de vuelta porque cree que el cumplimiento de la maldición prueba que es culpable (1265-1267) y Teseo quiere hacerlo públicamente consciente de esta prueba. En este punto Artemisa le cuenta toda la verdad a Teseo e Hipólito entra en su agonía de muerte. Artemisa explica a Hipólito el papel de Afrodita en todo esto, le promete veneración como héroe en Trecén y también que lo vengará. Los dioses, le ha dicho a Teseo, no intervienen en los asuntos de otros dioses (1329-1330), pero ella matará con sus propias flechas al mortal que Afrodita ama más (1420-1422). Artemisa se retira porque los dioses suelen evitar contaminarse con la muerte, Hipólito perdona a su padre, poniendo en práctica una provisión del derecho ateniense según la cual una víctima de asesinato podía absolver al asesino antes de morir.

Es necesario que Artemisa entre en escena porque sólo una diosa podía revelar la verdad de la participación de Afrodita; su intervención sobrenatural, no obstante, sólo se necesita para que explique la inicial intervención sobrenatural de Afrodita. El resto de la información que requiere Teseo para comprenderlo todo pudo haber sido proporcionado por la Nodriza. En esta obra hay un nivel divino de acción que los personajes sólo descubren al final y que parece, de cierto modo, innecesario. La obra, de hecho, invita a ser leída como si se tratara de dos obras diferentes cuya acción principal es la misma. Si el espectador toma literalmente las palabras de Afrodita, esta obra es una historia de

teomaquia (una lucha contra un dios). El rechazo de Afrodita por parte de Hipólito es *hýbris* y ella se venga (aunque su venganza mate a Fedra y arruine la vida de Teseo). Esta obra es una crítica a los dioses: aunque la primera parte enfatice la ofensa de Hipólito contra Afrodita y su excesivo rechazo de la sexualidad, la segunda parte lo muestra dispuesto a dar su vida antes que violar un juramento; Afrodita es cruel; incluso Poseidón, el padre mismo de Teseo, cumple inmediatamente la maldición en vez de intervenir para evitar que cause la muerte de su propio hijo.

Pero también se admite una lectura que trate a las diosas como alegorías. Fedra misma reflexiona sobre la extraña historia erótica de su familia: su madre, Pasifae, se enamoró de un toro y dio a luz al Minotauro; su hermana, Ariadne, fue la amada de Dioniso que huyó con Teseo y fue muerta en la isla de Día (337-340) —Creta, su isla de nacimiento, se asociaba con mujeres transgresoras en lo sexual—; al traer a colación esta historia, la tragedia nos invita a racionalizar la trama. Fedra proviene de una familia proclive a los deseos perversos, y la dedicación obsesiva de Hipólito a la castidad también le confiere un perfil extraño (el coro piensa que todas las doncellas quieren casarse con él, 1140-1141). Los dioses, en esta perspectiva, no son crueles ni inmisericordes, porque no son personalidades sujetas a evaluaciones morales; representan, más bien, el modo de ser de la vida humana. Esta doble visión de los dioses es una de las fuentes más importantes de la fascinación que esta tragedia suscita.

Hipólito es una tragedia abierta a una riquísima variedad de lecturas, interrogantes e interpretaciones. Evidentemente se preocupa por los problemas del lenguaje y la comunicación: una buena parte de la obra trata de la decisión

de hablar o permanecer callado, primero en el caso de Fedra, luego en el caso de Hipólito. Hay muchos ejemplos de la escurridiza naturaleza de las palabras, notablemente en la aseveración de Fedra de que la buena *aidōs* y la mala *aidōs* deberían tener nombres diferentes: la "medicina" que promete la Nodriza y la *sōphrosýnē* de que se jacta Hipólito son también términos engañosos. Más allá de las ambigüedades de las mismas palabras, están las dificultades que las personas tienen para entenderse entre sí cuando hablan desde diferentes premisas y con diferentes objetivos. Los personajes en esta obra están normalmente muy conscientes de las diferencias entre situaciones distintas de habla. La Nodriza, por ejemplo, quiere saber si la enfermedad de Fedra es algo que se puede comentar con las mujeres del coro, o sólo en privado con ella, o es algo que debe platicarse con un médico (293-296). Hipólito confiesa que no tiene la habilidad para hablar frente a un gran público pero que es más ingenioso para hablar cuando está con su pequeño grupo de amigos (986-989). No es coincidencia que esta obra incluya dos escenas en las que el mensaje principal ha de ser recibido por alguien sin que el que habla se esté dirigiendo realmente a ese alguien. Usar la tercera persona para dirigirse a alguien que está presente podía ser tan insultante en griego como lo es ahora en las lenguas modernas, pero en esta obra salta a la vista porque esta forma indirecta niega al que debe recibir el mensaje la posibilidad de participar en el diálogo. Digamos que desdibuja la distinción entre hablar *de* alguien y hablar *con* alguien.

"Hablar *de* alguien" es también un elemento central en esta tragedia: Fedra está constantemente preocupada por su reputación, por lo que se hablará de ella; teme que, si su reputación se torna mala, sus hijos no sean capaces de "hablar

libremente" como ciudadanos de Atenas (421-425); el coro entra al inicio precisamente porque las mujeres han oído "hablar de" la enfermedad de Fedra (129-140). Artemisa le promete a Hipólito que el amor enfermizo de Fedra por él no se quedará en silencio (1428-1430). Esta preocupación por la reputación es un arma de doble filo: por una parte, es el fundamento del intento de Fedra de morir noblemente antes que ceder a sus deseos (405-407), pero, por la otra, es una de las razones por las que escribe las acusaciones falsas contra Hipólito. Fedra cree que para competir en la vida se requiere "un espíritu recto y noble" y que el tiempo descubre a los malos (426-430), pero en su enojo contra Hipólito, nunca consideró en lo absoluto si las acciones del joven eran justas. La preocupación por la reputación sólo puede ser una guía confiable de acción para quien cree que lo que dice la gente ha de ser la verdad.

Aunque las cuestiones de reputación y de lenguaje que aparecen en esta obra tienen su importancia política, esta tragedia no es abiertamente política. Hipólito se relaciona siempre con algún lugar lejos de la ciudad; sistemáticamente se le asocia con los bosques y los paisajes silvestres. Esto es consistente con su rechazo al matrimonio pues tales lugares se asociaban con los jóvenes que se aproximaban a la madurez; Hipólito, de cierta manera, ha fallado en la transición a la vida adulta;[1] pero Hipólito es un hijo ilegítimo que no estaría obligado a casarse como lo estaría un ciudadano, pues no tiene la encomienda de continuar el linaje, por más que todas las doncellas de Trecén quieran casarse con él. No es el heredero de su padre y su insistencia en que no le interesa el poder político suena sincera. Algunos entre

[1] *Cf.* R. Mitchell-Boysak, "Eurypides' *Hippolytus* and the Trials of Manhood".

el público seguramente pensarían que, de hecho, había encontrado un estilo de vida muy apropiado a su circunstancia. Al mismo tiempo evoca un prototipo ateniense: el del "ateniense callado", es decir el aristócrata que prefería evitar la vida pública lo más posible.[2] Como la tragedia desdibuja las fronteras entre el pasado distante y el presente del público ateniense, la posición de Hipólito es ambigua: mientras que los hijos de Fedra son los legítimos herederos de Teseo, no está claro que la ilegitimidad de Hipólito lo pondría en las mismas desventajas en las que estaría alguien como él en la Atenas del siglo v, y este desdibujamiento permite reacciones diversas frente al personaje.

Hipólito es la más equilibrada de las tragedias dípticas que nos han llegado. Sus dos personajes principales son antagonistas y, sin embargo, no exige al público elegir a uno de ellos. El momento final en que padre e hijo finalmente se comprenden e Hipólito perdona a Teseo, es especialmente atractivo para el gusto moderno: es accesible y conmovedor, sin resultar simple.

Fuentes y sugerencias de lectura

En "Euripides' *Hippolytus* Plays: Which Came First?", John Gilbert arguye que no tenemos evidencia real de que el *Hipólito* que nos ha llegado sea el segundo; es convincente en su argumentación de que no lo sabemos, aunque la mayoría de los eruditos consideran que las evidencias internas del texto sugieren que sí es el segundo. Mi opinión aquí está influida por el libro de David Kovacs, *The Heroic Muse: Stu-*

[2] *Cf.* L. B. Carter, *The Quiet Athenian,* pp. 52-56.

dies in the Hippolytus *and* Hecuba *of Euripides* (no incluye traducción del griego).

Euripides. Hippolytus, de Sophie Mills, en la colección Duckworth Companions, es una guía muy útil para los estudiantes. Un célebre estudio sobre esta obra es el de B. M. W. Knox, "The *Hippolytus* of Euripides", en Bernard Knox, *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*, pp. 205-230 (originalmente publicado en 1952). Un estudio feminista accesible sobre el habla en *Hipólito* se encuentra en *Spoken like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, de Laura McClure, pp. 12-57. *Euripides and the Instruction of the Athenians* de Justina Gregory incluye una muy buena discusión de *aidōs* y *sōphrosýnē* (pp. 51-84). *The Nose of Words: Readings of Desire, Violence & Language in Euripides'* Hippolytus, de Barbara Goff, estudia minuciosamente el lenguaje en la obra.

X. *EDIPO REY*

Mi maestro, Cedric Whitman, una vez comentó que la lectura de *Edipo rey* lo hacía sentir como si un conductor, muy experimentado pero totalmente temerario, lo llevara por un escarpado camino italiano de montaña: en cada momento parece que el auto se saldrá de la vía; igualmente, en cada momento parece como si esta obra se precipitara hacia el abismo. Se refería a los riesgos dramáticos y narratológicos que asume la tragedia; se refería a la posibilidad de que el público podría dejar de creer en la trama, cuya historia depende de tan improbables coincidencias y cuya acción exige que el espectador se mantenga absolutamente concentrado en todo momento. El coqueteo de esta obra con lo increíble tiene un efecto, no obstante, fácil de apreciar. De alguna manera, aunque sea muy difícil, necesitamos superar el peso acumulado de expectativas acerca de esta tragedia de tragedias. La tradición crítica presiona al público a esperar un mensaje profundo —aunque inmediato— sobre los dioses o el destino, o una valiosa moraleja sobre la vida humana.

No conocemos la fecha de la producción de *Edipo rey;* por cuestiones de estilo, parecería ser posterior a *Antígona,* y es casi seguro que anteceda a *Electra.* Los otros criterios posibles para la datación son la semejanza general que hay entre la confianza intelectual de Edipo en la obra y la atmósfera característica de la Atenas de Pericles, por un lado, y el asunto de la epidemia con la que inicia la obra, por el otro: Atenas sufrió una terrible epidemia en 430 a.C. con

recurrencias en 429 a.C. y en el invierno de 427-426 a.C. (el análisis de una tumba colectiva, excavada en 1994-1995, sugiere que pudo tratarse de tifoidea, pero la cuestión es todavía asunto de debate científico). La epidemia de la obra, que ataca a los cultivos, al ganado y propicia abortos entre las mujeres encintas (25-27), se relaciona con una aflicción generada por contaminación ritual y no se parece en nada a la epidemia que describe Tucídides, pero otros detalles, como el énfasis en la hostilidad de Ares, dios de la guerra (que regularmente es un protector de Tebas), sí parecen evocar las condiciones de guerra combinada con epidemia que afectaron a Atenas. La mayoría de los estudiosos sí creen que la epidemia de la obra remite a la epidemia de Atenas aunque no hay certidumbre.[1]

Los críticos siguen debatiendo sobre si la obra hace culpable a Edipo y justos a los dioses. Es posible que ésta no sea la interrogante correcta, al menos quizá no la interrogante con la que habría que comenzar. Después de todo, la obra se sucede como la "averiguación previa", la "investigación criminal" que emprende Edipo, y el efecto de la tragedia en verdad se concentra sobre ese recorrido de suspenso. La obra funciona simultáneamente en dos niveles. El público antiguo —igual que el público moderno— sabía que Edipo había matado a su padre y desposado a su madre, pero no sabía cómo, para esta versión, habría ocurrido. Mientras vemos a Edipo buscando respuestas a sus interrogantes, seguimos su experiencia y, a la vez, desde nuestra situación privilegiada de conocimiento mayor, establecemos la historia precedente. La tragedia comunica su significado a través de las respuestas emocionales e intelectuales del público, pues el co-

[1] B. Knox, "The Date of 'Oedipus Tyrannus' of Sophocles"; R. Mitchell-Boisak, *Plague and the Athenian Imagination,* pp. 56-66.

nocimiento previo de la historia lleva a enfrentar, una y otra vez, las mismas dificultades que Edipo encuentra para descubrirla: de ahí las célebres ironías dramáticas de la obra.

El proceso paralelo de las averiguaciones de Edipo y de la comprensión gradual del público de cómo se cumplió el oráculo, tiene un efecto muy especial. La mayoría de las personas ha tenido la experiencia de alguna vez haber malentendido lo que estaba ocurriendo a su alrededor; las más de las veces esto se debe al engaño de otros, ya sea un engaño benigno (una fiesta sorpresa, por ejemplo) o uno cruel (el amorío del cónyuge, por ejemplo); los seres humanos tienden, de manera universal, a convertir su vida en una historia, y *Edipo rey* se trata de alguien que descubre que la historia de su vida es algo completamente diferente de lo que él pensaba. Varias son las tragedias que culminan con este tipo de revelaciones que alteran radicalmente el significado de toda una vida, pero *Edipo rey* es la más lúgubre y quizá la más poderosa de todas porque Edipo ha sido definido como alguien que es perfectamente competente para comprender y manejar sus circunstancias y luego su vida entera resulta que está organizada y estructurada para convertirlo en el ser humano más contaminado que pudiera imaginarse.

Esta tragedia, por lo tanto —y quizá más que ninguna otra— invita a hacer un análisis de cómo la obra dramática interactúa con la historia. El drama sigue una serie de preguntas, cada una de las cuales suscita otra pregunta. El público de la época no podía saber exactamente cómo procedería la averiguación, de modo que, por más que todos sabían lo esencial acerca de Edipo, la trama específica de la obra era algo completamente nuevo. Porque hace coincidir el conocimiento del público con el del personaje, la revela-

ción final será estéticamente satisfactoria, pero muy dolorosa de presenciar.

En el prólogo de la tragedia la pregunta es qué causó la epidemia y cómo acabar con ella. Esta pregunta halla su respuesta casi inmediatamente cuando Creonte regresa del oráculo de Delfos: la contaminación del asesino (o de los asesinos) de Layo ha causado la epidemia; la eliminación del asesino (de los asesinos) purificará la ciudad. Así, al final del prólogo Edipo se compromete a hacer todo lo que esté a su alcance para lograr esto (145-146) y entonces se introduce la obvia segunda pregunta: ¿y quién mató a Layo? No obstante, de inmediato la pregunta se encuadra en un esquema poco útil: Creonte explícitamente dice que el único sobreviviente del asesinato de Layo declaró que fueron atacados por un grupo de bandoleros (122-123). Edipo de inmediato asume que los asesinos debieron ser contratados y que se trata de un crimen político (124-125), porque los bandoleros jamás se atreverían a atacar a un rey que va en una embajada sagrada.

El prólogo hace mucho énfasis en un aspecto de la historia anterior: que Edipo llegó a Tebas y salvó a la ciudad de la Esfinge. El sacerdote que se dirige a él en representación de todo el pueblo le pide que repita esa hazaña exitosa. Tanto el sacerdote como Edipo hablan dentro de las normas de la piedad griega, de modo que Edipo es "el primero de los hombres" (33) pero debió salvar a Tebas con la ayuda de un dios (38). Esto es algo característico del pensamiento religioso griego y nos es muy familiar especialmente por el poeta Píndaro de la primera mitad del siglo v: todo logro excepcional humano tuvo que tener un apoyo divino. La condición no lo hace en lo absoluto menos meritorio de alabanza; de hecho, la grandeza humana consiste precisa-

mente en la capacidad para tener las cualidades que puedan atraer la ayuda de los dioses: Edipo, pues, debe ser una persona amada por los dioses. Por otro lado, Edipo es inmensamente comprensivo en esta escena: inicialmente sale del palacio porque no considera correcto oír los problemas de su pueblo a través de mensajeros (6-8). Para un oído moderno, su análisis de cómo él sufre más que todos, porque mientras que cada quien sufre de manera individual, él sufre, además, por toda la ciudad, parecerá acaso pretencioso o interesado (60-64) pero esto es apropiado para un rey en una tragedia —y es muy típico de Edipo, además, describir sus sentimientos de manera aritmética—; él ha llorado por su ciudad, pero también se ha preocupado por actuar y por ello ya envió a Creonte al oráculo de Delfos.

Después de que entra el coro, cantando sobre el horror de la epidemia y rogando que se acabe, Edipo profiere una extendida proclama y una maldición que pretende incluir a toda la población en la búsqueda del asesino, haciendo lo más difícil posible para cualquiera proteger al culpable. Luego, inmediatamente, se desvía la investigación: Creonte recomienda que se pida la ayuda del profeta Tiresias. Tiresias posee un conocimiento especial que le han otorgado los dioses, pero es un ser humano, se resiste a decir lo que sabe y Edipo infiere que tiene conocimiento que lo inculpa. Puesto que Creonte es el que recomendó que le preguntaran a Tiresias, cuando el adivino finalmente dice que Edipo es el culpable, Edipo infiere, además, que Creonte debe estar implicado en una conspiración junto con Tiresias, para derrocarlo. Es probable que ni siquiera escuche las últimas profecías enfadadas de Tiresias (449-462): un director tiene una decisión importante qué tomar en cuanto a cómo coordinar el tiempo de la salida de Tiresias (mientras lo guían

por el párodo) y la salida de Edipo (hacia el interior de la casa). Hasta el coro duda de lo que acaba de decir Tiresias; sólo la entrada de Yocasta (esposa de Edipo y hermana de Creonte) impide que Edipo ordene la ejecución inmediata de Creonte.

La escena de Tiresias es, en el camino de esta obra, una curva muy cerrada en la que sólo la ira de Edipo hace creíble que no conecte lo que dice Tiresias con el hombre que él ha matado. El enojo de Edipo puede suscitar una respuesta compleja porque el espectador sabe que está equivocado y que está siendo injusto pero, a la vez, puede comprender su frustración: para él es incomprensible que Tiresias no se muestre dispuesto a salvar a la ciudad (322-323). Su acusación de que Tiresias no ofreció ninguna ayuda con la Esfinge (390-396) resulta reveladora para el público, porque subraya la visible arbitrariedad de los dioses.

La escena en la que Yocasta intenta calmar a Edipo es otro pasaje complicado (707-725). Ella quiere probar que los seres humanos no tienen ninguna capacidad profética y, por lo tanto, que Tiresias no está necesariamente mintiendo porque Creonte lo haya sobornado, sino que sencillamente se equivoca en su profecía. Así que le cuenta la historia de cómo un oráculo les vaticinó a ella y a Layo que su hijo mataría a Layo; pero está claro que Layo fue muerto en una encrucijada de tres caminos por "unos bandoleros extranjeros" y su hijo, por otro lado, había sido abandonado en la montaña (715-719). Aquí, Edipo se concentra tanto en el detalle de los tres caminos, que no presta atención al resto de la historia. Su reconocimiento de este detalle significa que la pregunta de quién es el asesino de Layo casi ha hallado su respuesta, excepto por la cuestión de la discrepancia entre un bandolero y varios bandoleros.

Este reconocimiento introduce la narrativa que Edipo hace de su vida. La formalidad de esta narrativa no implica que nunca haya contado a Yocasta o a los tebanos quiénes son sus padres, sino que pretende narrar la historia bien, desde el principio. Ésta es quizá la vuelta más difícil: por una parte Edipo cuenta cómo alguien lo insultó diciéndole que no era realmente el hijo de sus padres; éstos negaron que fuera adoptado pero el rumor era tan persistente que consultó el oráculo de Delfos y el oráculo, relata Edipo:

> me despidió sin atenderme en aquello por lo que llegué, sino que se manifestó anunciándome, infortunado de mí, terribles y desgraciadas calamidades: que estaba fijado que yo tendría que unirme a mi madre y que traería al mundo una descendencia insoportable de ver para los hombres y que yo sería asesino del padre que me había engendrado [788-793].

Edipo no deja de notar que Apolo no contestó la pregunta, y aquí está la parte más difícil de la historia: ¿por qué cree que esta respuesta significa que Pólibo y Mérope son sus padres (como obviamente hace puesto que decide no regresar a Corinto para evitar que se cumpla el oráculo)? La frase "sin atenderme" parece aquí crucial: Edipo piensa que Apolo no lo atiende en cuanto a su pregunta original porque es una pregunta estúpida y no amerita respuesta. Es decir, Edipo es ingenuo en su idea de los dioses y considera que si la identidad de sus padres fuera importante, Apolo hubiera respondido a su pregunta.

Para este momento de la obra el público ya entiende toda la historia excepto cómo el Edipo bebé llegó a Corinto. Todos los presentes: Edipo, Yocasta y el coro de ancianos se

dan cuenta de que sólo la discrepancia aritmética los separa de la conclusión de que Edipo asesinó a Layo. Yocasta repite su argumento de que las profecías no tienen ningún valor (848-858) a pesar de que esto ya no importa porque la evidencia ahora señala a Edipo como asesino de Layo independientemente de las acusaciones de Tiresias. Esto altera al coro, que canta una oración sobre la pureza y pide que los oráculos se cumplan (863-910). Su suposición, no obstante, de que no creer en los oráculos significa no creer en los dioses resulta errónea cuando entra Yocasta con ofrendas para Apolo.

Llega el mensajero de Corinto para anunciar la muerte de Pólibo y la elección de Edipo como rey del lugar. Para Edipo esto representa una posible solución: si ha matado a Layo y debe dejar Tebas, puede sencillamente regresar a Corinto. Sin embargo, aunque es escéptico de los oráculos, aún estaría nervioso por el asunto de su madre, de modo que el mensajero, que trata de disipar su preocupación, le explica que él no es en realidad hijo de Pólibo y Mérope: él mismo fue quien les entregó en sus manos al bebé que había recibido de un esclavo de Layo (un esclavo a quien se había encontrado cuando llevaba el ganado a pastar a Citerón). Así, Edipo plantea otra pregunta más: ¿y quiénes son sus padres? Aquí el público ya completó su reconstrucción de la historia. Cuando el coro aclara que el esclavo que era pastor es el mismo que sobrevivió el asesinato de Layo (1051-1052), el público también sabe que esta pregunta será respondida tan pronto como hable el individuo y Yocasta, que ahora desesperadamente trata de interrumpir todas las indagaciones, también lo sabe.

Ahora que Edipo aborda esta pregunta para sus indagaciones, la anterior se deja a un lado: nadie siquiera ha habla-

do de la plaga a partir de que comenzó la investigación para encontrar al asesino, y, una vez que Edipo emprende la indagación sobre sus padres, nunca acaba por confirmar que era, de hecho, el asesino de Layo. No es necesario puesto que el oráculo une su origen con el asesinato. La historia previa parece sólidamente determinada porque los oráculos hacen que el resultado parezca inevitable; pero depende de coincidencias y de mentiras. Las coincidencias se relacionan con las expectativas que crean los oráculos: si los dioses han determinado que estos eventos ocurrirán, entonces las coincidencias que se requieren para que lleguen a ocurrir tendrán lugar. Por otro lado, las coincidencias tienen mayor importancia porque dependen de la naturaleza de los personajes: Edipo es el hijo de Layo y comparte el orgullo y mal temperamento de Layo, de modo que cuando se encuentran, no sorprende que Layo quiera obligar a Edipo a quitarse del camino ni que Edipo reaccione matando a Layo y a su compañía: así son. Las mentiras, por otra parte, también son necesarias para la trama: si Pólibo y Mérope hubieran dicho la verdad sobre el origen de Edipo, o si el superviviente del asesinato de Layo hubiera identificado al vencedor de la Esfinge como el asesino de Layo, no hubiera habido catástrofe. Finalmente, Apolo hace que se cumpla su propio oráculo al decidir contar la predicción en vez de responder a la pregunta que Edipo había planteado. En esta historia no ocurre que Apolo conozca el futuro pero no lo cause; cuando se niega a responderle a Edipo lo que ha preguntado, interviene activamente para hacer que los sucesos se lleven a cabo.

La consecuencia de la revelación es una secuencia de hechos típicamente trágica en su contingencia y aquí también interactúan diferentes causas: el esclavo de la casa que hace

de mensajero describe cómo Yocasta se encerró en sus aposentos y rompió en lamentaciones; los esclavos entonces se distraen por la entrada de Edipo, que exige una espada mientras busca a Yocasta. Cuando los esclavos se la niegan, él consigue irrumpir en la habitación, encuentra a Yocasta colgada y se arranca los ojos usando los broches de Yocasta. Si hubiera encontrado una espada, presumiblemente habría matado a Yocasta y luego se habría suicidado; si no hubiera llegado justo en el momento en que llegó, Yocasta no se habría colgado o se lo habrían impedido. El mensajero cree que un dios dirigió a Edipo a la habitación de Yocasta (1258). Es imposible saber aquí si intervino un dios.

De la pregunta del coro a Edipo de cómo pudo sacarse los ojos y qué dios lo llevó hasta ello, se infiere que sólo pudo haber hecho esto bajo el impulso de un dios. Edipo contesta que fue Apolo, pero también da una razón para sus actos: no había nada agradable que él pudiera ya ver (1329-1335). Más tarde, cuando el coro le pregunta por qué no se suicidó, Edipo da un discurso para justificar sus actos (1367-1390), como si lo hubiera deliberado. Entonces pide que lo maten o lo echen de la ciudad (1436-1437, 1440-1441): evidentemente aún cree que puede interpretar su destino apropiadamente. Edipo es no sólo un racionalista sino también un racionalizador que no puede aceptar, por una parte, que es incapaz de hallarle sentido a su circunstancia ni, por la otra, que sus propias acciones no fueron una respuesta adecuada.

Si la obra tuviera una moraleja sencilla, sería una que ha interesado a muy pocos de sus admiradores, empezando por Aristóteles: los oráculos son válidos. Es una regla general de las tragedias que los oráculos y las profecías se cumplen, de modo que sirven como anuncios para el público.

En tanto que la verdad de los oráculos es una convención de la tragedia, el hecho de que se cumplan no nos dice nada sobre qué creían los poetas o sobre qué intentaban comunicar. En esta obra, sin embargo, la creencia en los oráculos es un tema explícitamente en discusión y en el siglo V la cuestión de si los mortales podían o no recibir alguna comunicación de los dioses era una controversia real. Herodoto insiste en que él no intenta desacreditar los oráculos ni aceptar los argumentos de quienes lo hacen porque él conoce —y lo cita— un oráculo del legendario profeta Bacis (según los historiadores modernos, por supuesto, compuesto después del hecho histórico) que predijo la batalla de Salamina (8.77). Herodoto mismo, sin embargo, reporta historias en las que el oráculo de Delfos había sido sobornado y relata, con cierto gusto, cómo el rey Creso de Lidia puso experimentalmente a prueba diversos oráculos y encontró que la mayoría eran inútiles (46.3-46.49). El historiador Tucídides, por el contrario, no da ningún crédito a los oráculos y los sofistas criticaban los oráculos también (la referencia de Herodoto a aquellos que "desacreditan" los oráculos parece remitir al título de un libro de Protágoras). Para Herodoto la veracidad de algunos oráculos era importante, incluso si no fueran muy útiles en la práctica (puesto que no había manera de saber cuáles oráculos serían veraces).

Como Herodoto, el coro está dispuesto a dudar de un profeta individual. Al inicio no creen en Tiresias —aunque les conmociona lo que dice—, porque aplican criterios generales de probabilidad a lo que Tiresias dice: no habría motivación para que Edipo matara a Layo y conocen a Edipo como hombre sabio y benefactor público (483-511). Yocasta, sin embargo, argumenta que los humanos no tienen ninguna participación en lo absoluto en las artes proféti-

cas (708-709) y esto molesta mucho a los ancianos. Alterados tanto por su historia del oráculo no cumplido como por la posibilidad de que Tebas esté en peligro de una conspiración política —y de que la vida humana esté gobernada por el azar—, en el segundo estásimo (863-910) ruegan por la pureza de las leyes eternas, divinas (similares a las invocadas en *Antígona*). No queda claro en lo absoluto a qué se refieren exactamente, porque la escena anterior no había exigido la invocación de tales leyes. Los griegos no hubieran pensado normalmente que la falta de creencia en los oráculos o el asesinato político violaran estas normas absolutamente sagradas (aunque el incesto y el parricidio sí lo harían y, entonces, el canto está repleto de dobles significados).

El canto luego hace advertencia sobre la *hýbris:* la *hýbris,* dicen, revela al "tirano". Hasta aquí "tirano" había sido el término para referirse sencillamente al que gobierna, pero aquí parece ya tener las asociaciones del lenguaje cotidiano y no las del lenguaje trágico. La *hýbris* asciende muy alto pero luego se precipita. Sin embargo, el coro pide "que la divinidad nunca haga cesar la emulación que es favorable para la ciudad" y el canto procede con una discusión del tipo de hombre que no reconoce límites y no teme a la justicia. Evidentemente, hasta este momento, lo que más temen es la turbulencia política; se cuestionan: "Si las acciones de este tipo son dignas de honores, ¿por qué debo yo participar en los coros?", y aquí tenemos uno de esos raros momentos en que un coro parece estar al mismo tiempo dentro de la obra y en la Atenas del siglo v. En la segunda estrofa regresan a los oráculos y piden a Zeus que se encargue de que los oráculos se cumplan porque se está disipando la fe en los dioses: ellos mismos ya no visitarán el recinto de un oráculo a menos que estos oráculos resulten verdaderos.

Así, los ancianos vinculan la pérdida de la fe en los oráculos con la pérdida de la fe en los dioses, y también creen que el tipo de hombre que pudo matar a Layo, o que hubiera sobornado a un profeta, haría cualquier cosa, incluso violar las leyes más sagradas. Se plantean —y temen— un resquebrajamiento del orden social y este orden sólo puede preservarse si se establece la verdad de los oráculos, si el asesino de Layo es descubierto y echado de la ciudad y si la estabilidad política queda asegurada. Irónicamente, el descubrimiento de la verdad por parte de Edipo cumple todas sus demandas. J. P. Vernant, en un célebre artículo, relaciona a Edipo con el ritual griego del *pharmakós*.[2] Un *pharmakós* era un chivo expiatorio, un criminal que era agasajado y luego arrastrado lejos de la ciudad, cargando consigo todos los males. Edipo no es, sin embargo, alguien elegido como chivo expiatorio porque la ciudad puede prescindir de él; Edipo es, por un lado, la fuente real de la contaminación y, por el otro, el legítimo rey de Tebas.

Aunque el canto coral equipare la fe en los oráculos con la creencia religiosa y, por lo tanto, la relacione directamente con el bienestar de la ciudad, y aunque la trama revindique triunfalmente los oráculos, la obra no dice a su público cómo usar el conocimiento oracular para sus vidas. Yocasta argumenta que no hay ninguna buena manera de predecir nada, de modo que "lo más seguro es vivir al azar, según cada uno pueda" (977-979), es decir, sin asignar demasiada importancia al futuro. Edipo, después de que Yocasta ya se dio cuenta de la verdad, dice que la Fortuna es su madre (1080-1085). La Fortuna es aquello que a un individuo le parece producto del azar, aquello que no puede predecirse:

[2] *Cf.* J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Tragedy and Myth in Ancient Greece;* H. Foley, "Oedipus as Pharmakos".

nadie pudo haber sabido que el hijo dado a Pólibo se convertiría en rey de Tebas. Una parte importante del misterio de esta obra se deriva de lo difícil que resultaría diferenciar la creencia en el azar de la creencia en los oráculos al vivir realmente la vida propia. Si Layo y Yocasta por una parte, y Edipo por la otra, no hubieran recibido los oráculos o los hubieran ignorado, el resultado, presumiblemente, habría sido el mismo, porque la seguridad de los oráculos es absoluta. La vida que podríamos imaginar para Yocasta sin ningún intento de controlar el futuro y su vida como completa dependencia en los oráculos terminarían de la misma manera. Los oráculos sólo son útiles si ofrecen alternativas (como lo hacen muchos oráculos literarios).

Es evidente que Edipo ha actuado libremente de principio a fin; Apolo nunca lo ha obligado a hacer nada. Asimismo, evidentemente no ha sido su culpa que su historia tomara la forma que ha tomado. Por supuesto que Edipo está lejos de ser un héroe perfecto: aunque Layo empezó el pleito en la encrucijada, Edipo no tenía que matar a varias personas porque lo habían sacado groseramente del camino; en la obra Edipo es apresurado en sus conclusiones y pierde el temperamento muy fácilmente; confía demasiado en sus habilidades; pero es de dudarse que lo podamos considerar impío porque secunda a Yocasta en su rechazo a los oráculos (que no a los dioses). Los defectos que podemos atribuirle, pues, son más bien inconsecuentes porque el oráculo ya lo condenó desde antes de que naciera. En *Las ranas* de Aristófanes (1182), Eurípides cita las primeras líneas de su *Antígona:* "Edipo fue, al principio, un hombre afortunado" y Esquilo de inmediato le señala que Apolo había predicho que mataría a su padre desde antes de que naciera, de modo que fue desafortunado desde el inicio.

Sófocles hubiera podido con toda facilidad aludir alguna causa para que los dioses estuvieran encolerizados con la familia de Edipo. *Los Siete contra Tebas* de Esquilo era la tercera obra de una tetralogía sobre Layo y sus descendientes. El coro alude en sus cantos a sucesos del pasado y, evidentemente, Layo había sido advertido por el oráculo de que no tuviera hijos y sin embargo desobedeció (*Los Siete contra Tebas*, 742-749). En el relato de Yocasta, el oráculo dice que Layo sería muerto por su hijo, quien nacería de Layo y Yocasta (713-714), pero no hay ninguna señal de desobediencia. No hay nada en la versión de Sófocles que sugiera siquiera una razón para que los dioses condenen a Edipo, de modo que no está claro que la obra tenga nada valioso qué decir sobre la libertad humana o la responsabilidad. Esta obra parte de la suposición de que Edipo actúa con completa libertad —los dioses tampoco interfieren en sus procesos mentales como ocurre en otras tragedias— y de que, haga lo que haga, matará a su padre y se casará con su madre.

La obra tiene una moral evidente como una admonición a no creer que un ser humano puede controlar su vida o que el mundo está fundamentalmente a la disposición de un entendimiento racional. Edipo se tarda en comprender que él debe ser el asesino porque tiene fe en la aritmética: "pues no podría ser uno solo igual a muchos" (845). La respuesta al problema no es profunda en lo absoluto: el testigo mintió porque era tan increíble que un hombre hubiera matado a tantos otros que temió decir la verdad, o porque cuando llegó con su reporte Edipo ya estaba instalado como rey. La cronología no está muy clara, pero los motivos del esclavo no son difíciles de inferir, especialmente si Yocasta ya ha dicho que pidió que lo mandaran al campo cuando

vio a Edipo en el poder (758-764). Uno solo podría ser igual a muchos si los muchos son ficticios. El asunto de los números tiene resonancias aún más sorprendentes: Edipo es un solo hombre que es igual a muchos hombres (como hijo y esposo a la vez, padre y hermano). Al final, sin embargo, no importa si el desplome de la aritmética en la obra tiene una causa trivial como una mentira o una causa profunda como la confusión de categorías causada por el incesto. En el mundo como lo retrata esta obra no es posible confiar en la forma más básica de lógica.

La obra critica el optimismo característico del pensamiento sofístico. Inicialmente Edipo se enfrenta a lo que parece un problema difícil pero claro: envía a Creonte al oráculo para saber la causa de la epidemia, intenta incorporar a Tiresias para que le ayude a encontrar al asesino; mientras tanto, proclama una maldición que pretende asegurar que nadie en Tebas esconderá información y quizá hasta propicie una confesión. Aunque se vale de algunos mecanismos sobrenaturales, el planteamiento es práctico, enérgico y razonable: Edipo es un administrador capaz y eficiente. La obra muestra la completa ruina de una persona que al inicio era considerada por el sacerdote y por el coro como de la más completa capacidad y competencia.

Edipo no es impío; evidentemente respeta a los dioses. Justo en el momento en que se da cuenta de que él puede ser el asesino, se encomienda a Zeus (738). No es ni siquiera demasiado confiado en sí mismo, aunque en su ira contra Tiresias se jacte de resolver el acertijo de la Esfinge "y, ciertamente, el enigma no era propio de que lo discurriera cualquier persona que se presentara, sino que requería arte adivinatoria" (393-394). Cuando convoca al coro, como representante del pueblo tebano, y promete hacer todo lo que

esté en sus manos, declara "y con la ayuda de la divinidad, apareceré triunfante o fracasado" (145-146). Típicamente, los griegos se mostrarían eufemísticos con sólo mencionar la posibilidad del fracaso (las declaraciones directas son de mal agüero), y las líneas arriba citadas llevan una carga de ironía que percibe el público, pero también son una demostración comprimida de que quien las profiere es pío, pues reconoce que, en caso de tener éxito, será porque los dioses lo han ayudado y que nada de lo que haga puede garantizar el éxito. El inicio de la obra define a Edipo como alguien especialmente hábil para resolver problemas difíciles: combina el pensamiento contemporáneo del auditorio (con su confianza en el poder de la razón humana) con la idea tradicional de que algunos hombres consiguen más que otros porque los dioses los aman y los ayudan. La revelación, sin embargo, prueba que Edipo es, por el contrario, el hombre más detestado por los dioses.

Tras la revelación, Edipo no se queja de que los dioses hayan sido injustos, por más que hubiera tenido buenas razones para elevar semejante queja. Sencillamente parece que el asunto no se relaciona con la justicia de los dioses; tampoco está interesado en evaluar si él es culpable. En *Edipo en Colono* arguye que los hombres de Colono del coro que quieren que se aleje tienen miedo solo de su nombre, porque en verdad él no es culpable de las acciones que ha tenido que sufrir más que ejecutar (*Edipo en Colono*, 265-274), pero tampoco hay ningún rastro de autodefensa en esto. En repetidas ocasiones, Edipo se lamenta de lo que *es:* impuro, maldito, odiado por los dioses. Edipo disfrutó de lo que para un griego hubiera parecido buena fortuna en extremo: salvó a Tebas de la Esfinge, fue alabado y admirado; era rey, feliz esposo y padre. Justo esas cosas que lo hacen

feliz son las cifras de su ruina. Conforme la obra procede, el deseo de Edipo de saber la verdad se vuelve mucho más intenso e implacable, y el espectador siente al mismo tiempo un anhelo y un temor de que llegue la revelación: tenemos aquí a un hombre que invierte toda su energía para descubrir una verdad que destruirá su vida completamente. Esta ironía es el principio moral de la obra: la buena fortuna del hombre es extremadamente frágil. Como precepto moral es banal porque no tiene verdadera fuerza una vez que se separa de la obra que le da vida. Puesto que la obra obliga al público a sentirse muy cercano al protagonista y, a la vez, lo distancia de él por el conocimiento superior que el espectador tiene y que hace evidentes sus errores, verla (o leerla) comunica esta fragilidad y, en ese acto, el mensaje trasciende su familiaridad.

El final de *Edipo rey* queda extrañamente inconcluso: antes, Tiresias había predicho que Edipo, ciego, vagaría como mendigo en una tierra extranjera, tanteando el camino con un bastón (455-456), pero en la escena final, Creonte insiste primero en que hay que consultar el oráculo para saber qué debe hacerse con Edipo (1438-1439, 1442-1443). Esta falta de conclusión es más notoria por el hecho de que había versiones de la historia en las que Edipo moría en Tebas (la *Ilíada* hace una referencia de pasada a sus juegos funerarios 23.679-23.680). En la tragedia tardía de Eurípides, *Las fenicias,* Edipo va al exilio sólo después de que sus hijos se matan uno al otro. La conclusión no indica exactamente qué ocurrirá.

La epidemia inicial queda olvidada pues Creonte, que explica que no llega para reprochar a Edipo su injusticia anterior con él, insiste en que tal contaminación no debe llevarse a la luz (1424-1431). Conduce a las hijas de Edipo con él y Edipo habla con tristeza de su futuro probable

como mujeres no integradas a la sociedad (1486-1502). Edipo no se preocupa por sus hijos, que ya son hombres (1459-1461), pero ruega a Creonte cuidar de sus hijas y no permitir que vaguen mendicantes sin esposos (1506). Finalmente, después de que promete que, si los dioses lo aprueban, lo enviará lejos de la ciudad, Creonte se lleva a las hijas a pesar de sus protestas y entran en la casa. La referencia a los hijos omite toda alusión al pleito entre ellos y a la maldición que Edipo echará sobre ellos. Esta maldición ya existía en la épica y es un elemento central de *Los Siete contra Tebas* de Esquilo. A la vez, el ruego de Edipo de que Creonte cuide de sus hijas remite sin lugar a dudas a *Antígona*. Este Creonte, que no actúa sin consultar de nuevo al oráculo, es un personaje muy diferente del Creonte de *Antígona* pero su última acción en la obra es separar a Edipo de sus hijas, lo cual no ofrece un muy buen prospecto.

El tono de la escena final es difícil de juzgar: Edipo aún intenta cumplir su deseo (no parece haber aprendido que no debe confiar en lo que cree) aunque quizá sea correcto que lo intente. Creonte se comporta generosamente pero hay algo raro en su preocupación de contaminar al Sol cuando no está preocupado por la contaminación derivada del asesinato de Layo. El oráculo que advirtió a la ciudad que había que expulsar al asesino de Layo parecería suficientemente claro. Edipo, por su parte, dice primero que quiere que lo expulsen al monte Citerión, para morir como sus padres originalmente lo habían dispuesto, pero luego considera que no morirá ahí de alguna enfermedad o de otra causa predecible porque sabe que se mantiene vivo sólo para que ocurra otro mal terrible (1453-1457). Podríamos pensar que lo que le ha ocurrido es suficiente, pero Edipo está convencido de que su historia no se ha acabado.

En la medida en que la obra enseña a su público sobre la fragilidad de los mortales, quizá permite cierta complacencia entre los miembros más ordinarios de su público: porque no somos tan importantes como Edipo, es poco probable que nos convirtamos en víctimas de los dioses. Quizá ésta sea una razón por la que la obra sugiere que vendrán más calamidades, incluso ahora. Contemplar a Edipo regresar a la casa es un recordatorio de que muchos sucesos terribles todavía están por ocurrir y que incluso el cuidadoso Creonte será destruido. Nadie puede darse el lujo de ser soberbio.

Fuentes y sugerencias de lectura

Edipo fue, durante la mayor parte del siglo XX, el centro del debate entre los que admiraban a los héroes de Sófocles y sostenían que las tragedias criticaban a los dioses tradicionales (informalmente llamados "adoradores de héroes"), y los que sostenían que, por el contrario, las tragedias servían para consolidar la religión tradicional (informalmente denominados "pietistas"). La versión más elocuente de la postura de los adoradores de héroes es *Sofocles: A Study of Heroic Humanism,* de Cedric Whitman; el mejor libro del bando pietista, especialmente bueno en cuanto a la crítica implícita del racionalismo del siglo V, es *Oedipus at Thebes,* de Bernard Knox. El más célebre ensayo sobre esta obra es "On Misunderstanding the *Oedipus Rex*", de E. R. Dodds, que ataca toda simplificación excesiva. Aunque la mayoría de la crítica en inglés sobre esta obra abordó nuevas temáticas a partir de la década de 1970, R. Drew Griffith presenta una interpretación pietista en *The Theatre of Apollo: Divine Justice and Sophocles'* Oedipus the King. *Sophocles. An Inter-*

pretation, de R. I. Winnington-Ingram, es un estudio especialmente ameno del héroe de Sófocles.

Tragedy and Myth in Ancient Greece de Jean-Paul Vernant y Pierre Vidal-Naquet incluye dos ensayos muy importantes de Vernant: "Ambiguity and Reversal: On the Enigmatic Structure of *Oedipus Rex*" (pp. 87-119) y "Oedipus Without the Complex" (pp. 63-86). Oliver Taplin fue quien hizo notar a los especialistas las dificultades del final de la obra en *Greek Tragedy in Action* (pp. 45-46).

XI. *HELENA*

La de *Helena* es una de esas tragedias que no se apega en lo absoluto a las expectativas de "lo trágico": se acerca, de hecho, más a nuestra idea moderna de comedia (aunque no a la idea de comedia del siglo v en Grecia); a lo largo del siglo xix y la mayor parte del siglo xx, la obra se descartaba sistemáticamente, tachándola de frívola y escapista. Esta obra da un ejemplo extraordinariamente claro de cómo la historia moderna influye en la lectura de los textos antiguos: *Helena* fue revalorada en los Estados Unidos muy repentinamente; en 1967 se publicó un comentario de A. M. Dale y en 1969 uno en alemán de Richard Kannicht, que enfatizaban los aspectos antibélicos de la obra; evidentemente el tratamiento de la Guerra de Troya en *Helena* hacía ecos sonoros con la desilusión norteamericana en Vietnam.[1] No hubo un rescate similar en los escenarios porque *Helena* sencillamente no era muy familiar y porque, si se quiere una producción cargadamente antibélica, la elección obvia siempre sería *Las troyanas*.

Eurípides no inventó la variante de la historia de la Guerra de Troya según la cual Helena nunca va a Troya sino que pasa todo ese tiempo en Egipto, a cargo del rey Proteo, y es un *eídōlon* (una imagen hecha de viento, creada por los dioses a semejanza de Helena) quien llega a Troya; la histo-

[1] *Cf.* A. Podlecki, "The Basci Seriousness of Euripides' *Helen*"; C. Segal, *Interpreting Greel Tragedy. Myth, Poetry Text,* pp. 222-267, y C. Wolff, "On Euripides' *Helen*".

ria se remonta a la *Palinodia* del poeta lírico Estesícoro. Según la leyenda, Estesícoro había comenzado un poema que se apegaba a la versión estándar del mito cuando Helena (que ya tenía categoría de diosa en Esparta) lo dejó ciego; después de escribir la *Palinodia* recuperó la vista. En su *Electra* Eurípides hace una rápida referencia de la historia (1280-1283), cuando los Gemelos Divinos, Cástor y Pólux, explican que Zeus creó esto para causar deliberadamente la Guerra de Troya. *Helena* sería entonces el primer texto de la literatura griega en considerar las implicaciones de este relato desde diversas versiones y en varias direcciones. La obra se basa en las cuestiones derivadas de la historia del *eídōlon.* En primer lugar, la cuestión de si Helena era una causa suficiente para provocar una devastadora guerra ya se había discutido en la literatura (por ejemplo, en el *Agamenón* de Esquilo); ahora bien, ¿qué implicaba el hecho de que la Guerra de Troya se hubiera peleado por una mera imagen, por un ente irreal? En segundo lugar, ¿cómo sería para Helena en semejante situación saber que tenía una doble que era detestada (y con razón)? Finalmente, el doble (representado por la verdadera Helena y por su *eídōlon*) ofrece una gran oportunidad para explorar el tema favorito del siglo V del contraste entre la palabra *(lógos)* y la realidad (érgon). Los intelectuales griegos de este periodo estaban fascinados por los problemas filosóficos derivados de las imprecisiones de la percepción (si no podemos creer en nuestros sentidos, ¿a qué base del conocimiento podemos aspirar?) y por su reconocimiento de que la lengua no siempre se apega a la realidad externa.

Tales, pues, eran las cuestiones. Puesto que Menelao, ya desde la *Odisea,* se había desviado a Egipto al salir de Troya, y Estesícoro probablemente introdujo en su poema la reu-

nión entre Menelao y Helena, la tragedia podría tratar justo de ese encuentro; pero una tragedia necesitaba de obstáculos: el primero de éstos sería que Menelao está convencido de que él ya lleva a la verdadera Helena a bordo de su nave, de modo que el reconocimiento sería complicado; pero una trama interesante necesitaba más que eso, así que Eurípides hace que Proteo muera antes de que llegue Menelao, e inventa a Teoclímeno, un hijo de Proteo que tiene intenciones sexuales hacia Helena y que odia a los griegos. Así, Helena no sólo se convierte en la inocente víctima de la decisión de los dioses de comenzar la Guerra de Troya, sino que también es una damisela en aprietos que será rescatada por su esposo (aunque, al final ella lo rescata a él tanto como él a ella). Por último: Egipto era una tierra con la que los griegos estaban fascinados y que consideraban específicamente religiosa, así que Eurípides complica la trama del rescate poniendo a Teone, hermana de Teoclímeno que tiene poderes proféticos.

Esta combinación genera tres dificultades para Menelao y Helena: primero, tienen que reconocerse; segundo, Helena tiene que librarse de Teoclímeno (y eso requerirá de engaños); tercero, deben evitar que Teone comunique lo que sabe a Teoclímeno. Al combinar la trama de intriga con los temas relacionados con el lenguaje y la realidad derivados del *eídōlon,* Eurípides compuso una mezcla extraordinaria; una suerte de aventura romántica con implicaciones filosóficas. Asimismo, optó por explotar el potencial humorístico de la confusión entre Helena y su *eídōlon.*

La secuencia más cómica es el primer encuentro entre Menelao y Helena. Ella ha oído de Teucro que se cree que Menelao pudo morir en el viaje de regreso de Troya y mientras Teoclímeno está de caza, ella sale de su refugio normal (la

tumba de Proteo donde Teoclímeno no se atreve a molestarla) para preguntar a Teone si Menelao sigue vivo. Entretanto, Menelao, que ha naufragado y sólo se cubre con andrajos y pedazos de la vela de su barco, llega buscando ayuda y una vieja lo aparta de ahí, diciéndole que el rey odia a los griegos porque en su casa mora Helena, hija de Zeus e hija de Tindáreo (Helena tiene dos padres: uno divino y uno mortal) de Esparta y que vino de Lacedemonia. Menelao hace un esfuerzo por entender cómo hay dos mujeres, ambas llamadas Helena, ambas hijas de un tal "Zeus", pero de lugares diferentes, una de Esparta y otra de Lacedemonia y después de cavilar llega a la conclusión de que, como hay tantas personas en el mundo con los mismos nombres, la coincidencia no es sorprendente (483-500) Aunque los antiguos griegos no contaban con nuestra teoría moderna del cálculo de probabilidades, el razonamiento de Menelao es abiertamente ridículo. Luego, cuando Helena se dirige de vuelta a la tumba, Menelao le sale al encuentro: un hombre en andrajos que ella toma por un enviado de Teoclímeno que va a capturarla (hay una secuencia similar en *Electra* cuando Electra piensa que Orestes y Pílades son violadores). Cuando consigue llegar a la tumba, observa con más detenimiento a su perseguidor y reconoce a Menelao (560). Él, por su parte, sólo ve a una extraña que tiene una extraordinaria semejanza con su esposa y se niega a creer que es Helena incluso cuando ella le explica toda la verdad. El reconocimiento sólo se da cuando un mensajero llega a anunciarle que Helena ha desaparecido de la manera más misteriosa y luego se vuelve hacia Helena y aclara que no sabía que ella pudiera volar y le dice que no debería burlarse de ellos de esta manera, especialmente después de todo el lío que armó en Troya (605-621). Vemos que esta escena

aprovecha hasta lo posible el potencial cómico de la existencia de dos Helenas.

Sin embargo, aunque toda esta parte de la obra es hilarante, los chistes tienen también otras implicaciones. Para empezar, el público que está viendo la tragedia no podría sencillamente relajarse y disfrutar de todos estos aspectos divertidos, porque el estilo trágico le está recordando continuamente que no hay ninguna garantía de que todo se arreglará así tan satisfactoriamente. Por supuesto que el estilo mismo contribuye a la hilaridad: la pérdida de dignidad de Menelao es ridícula; él no es un Odiseo (capaz de naufragar y, desnudo incluso, poder maniobrar hábilmente); el Menelao de *Helena* entra con sus andrajos y pedazos de vela de barco y se pone a hablar en clichés trágicos sobre cuánto desea que su ancestro Pélope hubiera muerto antes de que hubiera nacido Atreo, y procede luego a enumerar sus males (386-434). Menelao es evidentemente un hombre común y corriente que se halla avergonzado en semejante situación y el abismo entre las pretensiones de la tragedia y su mediocridad son casi una parodia de la misma tragedia como género (esto es un efecto muy típico de Eurípides). Mas incluso aquí, también es un personaje patético: se sobrepone a su vergüenza para conseguir ayuda para él y para sus compañeros. Si bien no es un gran héroe, es a todas luces un dirigente decente que está haciendo su mejor esfuerzo. Más importante aún: la obra nunca permite al espectador olvidar la terrible Guerra de Troya. Teucro y Helena hacen con su diálogo un sucinto resumen de esta catástrofe: al oír que la ciudad ha caído, Helena dice: "Helena infausta, por ti mueren los troyanos", y Teucro contesta: "y también los griegos" (109-110); Menelao, por su parte, hace una referencia al ejército que dirigió hacia Troya, un ejército de pu-

ros voluntarios (393-396). De modo que, cuando Menelao está confundido con la existencia de dos Helenas, el asunto es absurdo pero también profundamente terrible: la imagen de Helena fue creada por la diosa Hera —y luego usada por Zeus— para causar muerte y sufrimiento masivos; el *eídōlon* es una figura de la más pura malicia sobrenatural.

El tono de la tragedia fluctúa de modo que sus efectos son muy variados y desconcertantes: tristes, graciosos, emocionantes, a veces incluso capaces de plantear seriamente la reflexión filosófica. En el prólogo, por ejemplo, Helena dice que "es fama que Zeus" se acercó a su madre, Leda, en la forma de un cisne, "si es que la historia es fidedigna" (18-21). Luego dice, de nuevo poniéndolo en duda, que Leda dio a luz a un huevo del que ella nació (257-259). Había diferentes versiones del nacimiento de Helena, pero Eurípides ha elegido (e incluso quizá inventado) esta variante particular para hacer la historia lo más grotesca posible. Las dudas que antepone Helena misma a estas historias hacen un eco de los debates de la época sobre los relatos mitológicos: los intelectuales de aquel entonces a menudo consideraban que eran narraciones exageradas de sucesos que sí tuvieron lugar y, así, solían racionalizar o alegorizar los partos sobrenaturales. Esta obra, sin embargo, presenta una Helena que duda de la extraña historia de su nacimiento pero cuya circunstancia actual es producto de la intervención directa de los dioses: Hermes la transportó, invisible, por los cielos hasta Egipto y le promete que, siempre y cuando se mantenga fiel a Menelao, ella podrá vivir con él en un futuro de vuelta en Esparta y él sabría que nunca había huido en realidad a Troya con Paris. Helena puede explicar que, en su furia por haber perdido en el Juicio de Paris, Hera creó el *eídōlon* y que las acciones de Hera coincidieron

con la decisión de Zeus de causar una guerra para reducir la carga que por tanta población humana sufría la Tierra, y para conceder a Aquiles su oportunidad de alcanzar la gloria (se supondría que Hermes le contó todo esto). El escepticismo de Helena, pues, se limita a la historia de su nacimiento; de otras acciones igualmente extrañas que han hecho los dioses no duda porque tiene nada menos que un conocimiento directo de ellas. El efecto de esta particularidad de la obra es similar al de las ficciones posmodernas en las que se reconoce su propio carácter ficticio.

La historia de que Zeus causó la Guerra de Troya para reducir la sobrepoblación humana ya se encontraba en el poema épico poshomérico *Cipria,* y Eurípides se refiere a esta historia de nuevo en su *Orestes* (1639-1642). En la *Cipria* Zeus engendró a Helena (con la diosa Némesis no con Leda) con este expreso propósito e invitó a la diosa Éris (Discordia) a poner frente a las diosas la manzana dorada que conduciría al Juicio de Paris. No tuvo que manipular a humanos, pues la insensatez de los mortales se encargaría naturalmente de provocar la guerra. El plan de Zeus de reducir la población mundial, cruel como puede parecer, no es producto de los intereses de Zeus sino de las necesidades del orden cósmico. Sin embargo, la necesidad en la que se veía Zeus de reducir la población humana era fácil objeto de interpretaciones moralizantes. En *Orestes,* por ejemplo, la cifra de seres humanos recibe el nombre de *hýbrisma:* los mortales se han vuelto tan numerosos que han excedido sus propios límites, y el término podría también indicar que merecen, moralmente, ser destruidos (para un público que acaba de presenciar lo que ocurre en una tragedia como *Orestes* esta sugerencia no es descabellada). En *Helena,* no obstante, no hay indicación de que los mortales merecen ser destruidos y

al añadir la intención de darle a Aquiles su oportunidad de alcanzar la gloria, Eurípides está a punto de trivializar las intenciones de Zeus. Además, Hera crea la "imagen hecha de aire" por motivos estrictamente personales.

Paris piensa que posee a Helena, pero tiene una "fantasía vacía" (35-36; en este punto Helena aún no sabe que la guerra terminó y que Paris está muerto). El relato de Helena y el resto de la obra culpan mínimamente a los humanos que causaron la guerra pero hacen mucho énfasis en todos los inocentes, tanto griegos como troyanos. Así, cuando Menelao declara que Paris destruyó su hogar, Helena está de acuerdo pero extiende la destrucción a decenas de miles de griegos; no obstante, el sujeto de su oración no es "Paris", sino "esto" (691-692), de modo que el individuo queda diluido en la compleja red de acontecimientos. El cuestionamiento de si Helena es causa suficiente y justificada para pelear una guerra, ya no tiene ningún sentido aquí pues en esta versión la guerra se peleó por nada en lo absoluto. El asunto de la responsabilidad humana queda opacado por el énfasis en el *eídōlon*, una broma terrible que los dioses le han jugado a la humanidad.

La intromisión de los pleitos de los dioses en la vida humana no se termina cuando desaparece el *eídōlon:* cuando Teone habla con profecías a Helena y Menelao (878-893), indica que los dioses están en desacuerdo entre sí y que están celebrando justo una reunión para deliberar: Hera, que antes estaba en contra de Helena, quiere que Menelao y Helena vuelvan a casa para que todo mundo se entere de que el casamiento de Paris fue un fraude y un engaño; Afrodita quiere que mueran para que nadie se entere de que ella pagó, a cambio de obtener la victoria en el Juicio de Paris, con un matrimonio espurio. El mito del Juicio de

Paris ya es suficientemente terrible (las diosas literalmente sobornan al juez en un concurso de belleza, sin mostrar ninguna consideración por las consecuencias que sus ofrecimientos tienen para los humanos), pero el asunto del *eídōlon* lo hace todavía peor: Hera lo crea con el solo propósito de que Afrodita no pueda cumplir su promesa. Hera no era hostil con Helena antes, y tampoco está "a su favor" (881) ahora: Helena no es más que un instrumento. Es probable que tengamos aquí la crítica más dura de los dioses en todo el *corpus* de tragedias, porque no se preocupan en lo absoluto por los mortales.

Sin embargo, Teone concluye su intervención con un anuncio sorprendente: la decisión ha de tomarla ella y no, como podría suponer el público, Zeus (887-891). Si ella revela a su hermano la identidad de Menelao, Menelao morirá y Afrodita triunfará; si ella se pone de parte de Hera y mantiene el secreto, Helena y Menelao escaparán. La relación entre la decisión de Teone y el consejo deliberativo de los dioses no queda clara pero en todo lo que queda de la escena Menelao y Helena ruegan a Teone por su causa y ella decide salvarlos. La disputa entre las diosas no se vuelve a mencionar, excepto en la oración que Helena eleva a ambas, Hera y Afrodita, cuando está a punto de preparar el engaño para Teoclímeno (1093-1106, y su plegaria a Afrodita es más un reproche que una petición). Los Gemelos Divinos declaran, en la epifanía final, que Helena debe permanecer con su matrimonio y regresar a casa con su esposo (1654-1655). Ese "debe" no distingue si este final siempre estuvo así determinado, o si es la voluntad de Zeus, o si se trata de lo moralmente correcto. El punto es que la decisión de Teone sí importa y el resto queda en la oscuridad. Así, podría ser muy significativo que hay un pasaje en el que

explícitamente se critica la decisión de pelear la Guerra de Troya: en la segunda estrofa del primer estásimo (1151-1164), después de que Teone ha tomado su decisión y después de que Helena y Menelao han planeado su estrategia de engaño. En este canto el coro critica directamente la guerra como medio de terminar disputas y declara que el conflicto de Troya pudo y debió ser resuelto por la vía diplomática. Es como la restauración de la responsabilidad humana. La crítica tradicional a la Guerra de Troya, sin embargo, no se centraba en que no se intentará una resolución por vía diplomática (se intentó, de hecho, pero Paris la anuló) sino en el hecho de que los griegos no se dieran cuenta de que Helena no justificaba semejante guerra.

El estásimo (que también confiesa perplejidad frente a los actos y decisiones de los dioses), sin embargo, sí pone un punto importante sobre la mesa: "¡Insensatos los que en la lucha, al fragor de las lanzas, buscáis la gloria! ¡Locos e inconscientes juzgáis que en el combate hay un alivio a las humanas penas!" (1151-1154).[2] Independientemente de si una guerra en particular se justifica o es necesaria, el coro juzga que la búsqueda de la gloria militar es una estupidez. A lo largo de toda la obra hay una desconfianza hacia la gloria y hacia la necesidad de violencia. Por supuesto que Zeus apoya el ideal de la gloria en la guerra, porque causó la Guerra de Troya en parte para conceder a Aquiles la oportunidad para alcanzar tal gloria. Cuando Helena y Menelao discuten qué harán si Teone no los ayuda, pactan un suicidio y Menelao se descuelga en aseveraciones grandilocuentes y sin sentido y ofrece luchar contra todo el que lo rete y se rehúsa a manchar su gloria troyana (843-851). El pasaje es cómico pero tam-

[2] El texto del verso 1154 es dudoso.

bién ácido porque Menelao nombra a algunos de los que murieron (Aquiles, Áyax, Antíloco, el hijo de Néstor) y luego pregunta retóricamente si acaso él no consideraría correcto morir por su esposa: es como si se hubiera olvidado de que todos ellos murieron por su esposa (la de él), sólo que —peor aún— no murieron ni siquiera por su esposa sino, en realidad, por una imagen, una ilusión que se parecía a ella.

La estrategia de escape exige que Helena haga creer a Teoclímeno que Menelao es en realidad un superviviente del naufragio en el que murió Menelao y, antes de casarse con Teoclímeno, ella desea llevar a cabo un ritual funerario en el mar. Los hombres de Menelao están invitados a asistir y, cuando el barco ya está saliendo al mar, Menelao y sus seguidores atacan. Helena los conmina a que muestren la gloria que adquirieron en Troya al luchar contra los bárbaros (1603-1604); matan a los egipcios y roban el barco. Después de todo el énfasis en la miseria de la guerra y cuando algunos espectadores sin duda ya veían a los egipcios como enemigos de cartón que pueden ser muertos sin ningún escrúpulo (como las tropas enemigas en *La guerra de las galaxias*), algunos se preguntarían si semejante victoria es muy grande éxito para los griegos. Sin embargo, no sería posible una resolución sin violencia: Teoclímeno no hubiera sido persuadido de dejar que Helena volviera a casa, de modo que el coro podría ser ingenuo al imaginar que las palabras hubieran hecho innecesaria la Guerra de Troya. Al final de la obra, cuando los Gemelos Divinos aparecen para evitar que Teoclímeno mate a Tenoe (y a las mujeres del coro que intentan detenerlo), Cástor dice que ellos hubieran salvado antes a su hermana pero que tuvieron que ceder ante el destino y ante los dioses que habían decidido "que

estas cosas habrían de ser así" (1658-1661), pero no aclara cuándo tomaron los dioses esa decisión.

En esta obra, pues, los seres humanos son burlados terriblemente por los dioses, víctimas fáciles del engaño y de su propia postura. El mensajero, al final de su reporte, comenta: "Nada es más provechoso para los mortales que una desconfianza moderada *[sōphrōn]*" (1617-1618). Sólo una profeta cono Teone tiene la habilidad de distinguir la apariencia de la realidad, la palabra del acto. Cuando Teucro, que ha venido a buscar el consejo de Teone sobre cómo encontrar su camino de vuelta a Chipre, ve a Helena, dice que aunque se parece a Helena, ha mostrado que tiene una intención muy diferente; que él desea que Helena muera de la forma más miserable y que la mujer a la que ahora está hablando tenga buena fortuna (160-163). Helena misma no puede del todo mantener la distinción entre sí misma y su reputación: en el verso 52 habla de aquellos que han "perecido por mi culpa"; en 198-199 canta sobre la caída de Troya "y ello por culpa mía, que a tantos he matado por culpa de mi nombre, manantial de desastres". Teucro le cuenta que Leda se suicidó de la vergüenza y Helena se siente culpable a pesar de que no lo es en absoluto: en el verso 280 se llama a sí misma "asesino" de su madre y en el 687 canta que su madre "se estranguló con un lazo por vergüenza de mi adulterio". Es sencillamente muy difícil mantener la separación, en parte porque el éxito del *eídōlon* depende de la belleza de Helena; el cuerpo de Helena la expone a tal confusión. Helena junta su extraño nacimiento (si fue cierto) y las desgracias que su belleza ha causado para llamarse a sí misma un *téras,* un monstruo de la naturaleza, una señal sobrenatural, y para desear que pudiera eliminar su belleza como si se tratara de pintura (256-266):

en semejante confusión parecería imposible tener una acción razonable.

Sin embargo, tan pronto como Menelao reconoce a Helena, arman —y luego llevan a cabo— una intriga exitosa. Después de las profundas decepciones suscitadas por el *eídōlon,* un engaño común y corriente de una persona ante otra es reconfortante porque sólo alguien que sabe la verdad puede mentir realmente. Teoclímeno es una víctima perfecta: la obra aprovecha diferentes ideas de los griegos acerca de Egipto en particular y de los no griegos en general para dividirlos sencillamente en dos tipos: Proteo y Teone, por un lado, que están misteriosamente cercanos a los dioses, son puros y sabios, y Teoclímeno, por otro lado, que es un prepotente. Helena se ve a sí misma como esclavizada porque en una monarquía sólo el rey es libre (273-276) y el intento del monarca para forzar a una mujer a casarse con él contra su voluntad se acomoda al estereotipo griego del tirano. De modo que era eminentemente satisfactorio que tal tirano fuera burlado por los griegos, que son más inteligentes.

La estrategia de la intriga es invención de Helena; en otra secuencia cómica Menelao propone dos posibles modos de escape, pero Helena le demuestra que los dos son imprácticos: Teone no les permitirá que maten a Teoclímeno y, aunque podrían conseguir un carruaje, no sabrían adónde dirigirse (1033-1048); las sugerencias de Menelao son básicas, simples; Helena, por su parte, propone algo que les hará conseguir un barco; esto crea una división más entre la palabra y la realidad porque se dirá que Menelao ha muerto "en palabras, estando, de hecho, vivo" (la frase es suficientemente importante como para aparecer dos veces, en 1050 y en 1052). Es como si Helena, que desde hace

tanto sabe que su sufrimiento proviene de esta confusión, está en una situación privilegiada para saber cómo podría usar una confusión similar; como si los dos se convirtieran en una mejor pareja cuando Menelao, como Helena, se haya duplicado. Durante la intriga el Menelao real está secretamente detrás del Menelao falso, el muerto. La hábil y aguda Helena es una versión benigna de Medea: una mujer que usa su poder de seducción para salvar su matrimonio.

La otra sabia de la obra es Teone: en ella Eurípides ha logrado una síntesis muy interesante. Su extraordinaria piedad y su preocupación por la pureza aprovechan las ideas que los griegos tenían sobre Egipto como el lugar más religioso del mundo y quizá incluso la creencia de Herodoto de que los misterios vinculados con Dioniso y con Orfeo tenían un origen egipcio (2.81); sin embargo, los dioses de los que habla son griegos (de hecho el Egipto de esta obra es una suerte de lugar indefinido). Las líneas con que se abre la tragedia se refieren a la teoría de Anaxágoras para explicar las inundaciones del Nilo (uno de los debates científicos más populares de la época), pero fuera de eso, Teone es el único elemento egipcio de la obra: no hay costumbres ni monumentos egipcios; incluso la locación exacta de la acción es vaga: algún lugar cerca del mar en la desembocadura del Nilo. En tiempos de Eurípides, Egipto había formado parte del imperio persa desde 525 a.C. y no había un faraón, pero Herodoto había escrito ampliamente sobre la geografía, historia y costumbres de Egipto, información que la obra no aprovecha ni cita de ninguna manera. En vez de esto, Teone combina una vaga necesidad egipcia de pureza —al grado de hacer que se purifique con fuego y azufre el espacio frente al palacio antes de salir (865-870)— con el pensamiento filosófico griego contemporáneo. Necesita que

se purifique el aire para poder recibir un aliento puro, una probable alusión a las teorías de Diógenes de Apolonia, que pensaba que el Aire —que, finalmente, todos respiramos— era la sustancia de la que estaba hecha la mente; Diógenes es el filósofo implicado en la escena de *Las nubes* de Aristófanes en la que Sócrates queda suspendido en una cesta para pensar mejor porque recibe aire más puro (223-235).

La explicación de Tenoe de por qué ha decidido mantener el secreto de Menelao y Helena combina toda una variedad de ideas: no quiere "contaminar" la fama de su padre o perder su propia buena reputación (999-1002); reivindica la creencia aristocrática griega de que la virtud se hereda, y está a punto de sonar como Hipólito cuando dice: "Dentro de mí se alza, desde mi nacimiento, un magno santuario de la justicia; por ese sentido de la equidad, que he recibido de Nereo, intentaré salvar a Menelao" (1002-1004).

Aunque es mucho más cuidadosa que Hipólito y escrupulosamente se disculpa con Afrodita, para explicar su decisión también aduce su deseo de mantenerse virgen y su falta de afinidad con esta diosa (1005-1008), pero, finalmente, menciona el peligro de un castigo en la otra vida a causa de acciones injustas: "¡Hay penas para el vivo aquí arriba, y hay penas para el muerto allá abajo! Murió para esta vida la mente de los muertos, pero allá en el seno del misterio es inmortal, como inmortal el éter" (1013-1016). Este pasaje es extremadamente confuso: ¿exactamente qué es el "aquí arriba" y el "allá abajo" en este pasaje si los muertos se vuelven parte del inmortal aire superior? Sin embargo, suena como si Teone, de manera abreviada, estuviera embarcándose en una de esas prácticas intelectuales del siglo V a.C. que podemos inmediatamente reconocer, en las que se combinan las doctrinas de las religiones mistéricas sobre la vida

después de la muerte con especulaciones filosóficas acerca de la naturaleza del aire (esto es justamente lo que hace el tratado conocido como *Papiro de Derveni,* cuyo texto coincide casi en fecha con *Helena*).[3] Es difícil imaginar cómo estas etéreas creencias coinciden coherentemente con diosas que se pelean entre sí o con la decisión de Zeus de reducir la población mundial y causar, por ello, la Guerra de Troya.

Mientras que en la obra Egipto es muy vago, Esparta es muy real. Esto es importante pues en 412 a.C., cuando la tragedia se produjo, Atenas estaba, de nuevo, en guerra declarada con Esparta. A pesar de que las tragedias podrían presentar a Menelao como estereotipo del cruel y prepotente espartano (así es el Menelao del *Áyax* de Sófocles y de la *Andrómaca* de Eurípides), no ocurre así en esta obra. Helena tiene nostalgia de regresar a Esparta y las referencias a Esparta están construidas con toda la intención de que el público se identifique con su anhelo de volver a casa. Helena se lamenta de que sus hermanos ya habrán abandonado "los gimnasios a orillas del Eurotas que adornan los juncos" (209-210): los Gemelos Divinos, Cástor y Pólux, eran venerados por todo el mundo griego, especialmente como protectores en el mar, mientras que el río Eurotas se asociaba muy específicamente con Esparta. El coro lamenta que Helena ya no volverá a venerar a "la diosa que habita casa de bronce" (228), es decir, Atenea, cuyo famoso templo en Esparta se conocía como la Casa de Bronce. Cuando el coro imagina el regreso de Helena, la ven reuniéndose con las hijas de Leucipo (esposas de sus hermanos) junto al Eurotas o frente al templo de Atenea, o participando en las alegrías de las festividades Jacintias. Estos eventos o lugares se cuentan

[3] *Cf.* G. Betegh, *The Derveni Papyrus: Cosmology, Theology, and Interpretation.*

entre los más famosos y sagrados de Esparta y son parte del sentido que comparte el público del paisaje sagrado de Grecia. En esta obra Esparta no es la enemiga de Atenas sino uno de los centros más antiguos de una cultura común. En la conclusión Helena recibe la promesa de una parte del culto dirigido a sus hermanos, con una alusión específica al ritual llamado *Xenia* (1667-1669). Estesícoro ideó la versión de "Helena en Egipto" para apaciguar a la divina Helena; al referirse a su categoría divina en Esparta, la obra se ambienta perfectamente con la tradición espartana.

También al final de la obra, los Gemelos Divinos anuncian que una isla frente a la costa de Ática será llamada "Helena" (1670-1675); esta denominación, como una proclamación e instauración de un culto futuro es uno de los medios regulares que Eurípides empleaba para unir el pasado de sus obras con el mundo presente de su público, sólo que esta referencia es extraña: aunque la isla podría ser una parada posible del camino entre Esparta y Troya, es una elección muy excéntrica para descansar si Hermes está llevando (a vuelo) a Helena de Esparta a Egipto. Es decir, el poeta parece determinado, a como dé lugar, a conectar su obra no sólo con Esparta sino también con Ática. La tragedia parece intentar recordarle a su público que todas estas historias forman parte de un pasado común que todos los griegos comparten.

Es difícil, no obstante, decidir exactamente qué concluir de todas estas señales: cuando los griegos argumentaban que no debían pelear entre sí, normalmente no decían que había que evitar la guerra sino unirse en guerra contra un enemigo extranjero; la Guerra de Troya, pues, era el gran ejemplo mítico de unidad contra los bárbaros. En *Helena,* sin embargo, la Guerra de Troya se peleó por una

imagen hecha de aire y la unidad griega queda reducida a una débil inferencia de cultos compartidos en lugares sagrados y un pasado mítico común. La obra es un acertijo sin respuesta sencilla.

Fuentes y sugerencias de lectura

Además de los tres artículos citados que revivieron el interés por esta obra, véase Matthew Wright, *Euripides' Escape Tragedies: A Study of* Helen, Andromeda, *and* Iphigenia Among the Taurians, e Ingrid Holmberg, "Helen: Most Noble and Most Chaste".

XII. *ORESTES*

PRODUCIDA en 408 a.C., *Orestes* fue una de las tragedias más populares durante la Antigüedad, y durante el periodo helenístico solía representarse a menudo. No es, sin embargo, una obra edificante: los personajes no son heroicos ni virtuosos y se mueven en un mundo en el que la gente no actúa con un sentido del honor o de la justicia sino en pos del simple interés personal y la conveniencia política. Además, ocurren demasiadas cosas en la tragedia: ésta podría parecer una queja extraña para una trama tan meticulosamente armada, pero la obra carece de unidad convencional; su personaje principal no es consistente y el tono cambia de escena en escena. Al final de la obra, Apolo aparece en la *mēkhanē;* normalmente la aparición final de un dios servía para aclarar lo ocurrido y para predecir el futuro de los personajes, pero en esta obra (como en el *Filoctetes* de Sófocles), el dios aparece para llevar a los personajes a direcciones enteramente nuevas. En el sigo XIX *Orestes* fue ignorada o desdeñada; fácilmente se la catalogaba, en la lógica de lo que aquí he llamado "La Historia", como un ejemplo de la decadencia de Eurípides; en la segunda mitad del siglo XX empezó a recibir mayor atención pues la confusión moral que caracteriza a las obras del Eurípides tardío parecían un buen paralelo de las dificultades de la modernidad y el replanteamiento de versiones anteriores atraía a los lectores interesados en la problemática de la intertextualidad.

La obra tiene lugar durante una suerte de paréntesis que Eurípides ha abierto en la trama de la historia tradicional. Orestes ha matado a su madre y es perseguido por las Erinias, que aquí reciben un tratamiento fuertemente psicológico que con facilidad se confunde con sus propios sentimientos de culpa. En versiones anteriores (incluyendo la propia *Electra* de Eurípides), Orestes se dirigió a Delfos inmediatamente después de los asesinatos; aquí, sin embargo, sigue en Argos cinco días después, sufre ataques de locura y Electra lo cuida mientras languidece, débil y enfermo, entre un ataque y otro. Mientras esto ocurre, la gente de Atenas se refiere a ellos como asesinos: se les ha prohibido el contacto con las personas y la ciudad está a punto de votar si deben lapidarlos o no. La propia Electra llama a Apolo injusto por persuadir a Orestes de que mate a su madre, un acto "que no le atrae la alabanza de todos" (30). La única esperanza de Electra y Orestes es su tío Menelao, que acaba de regresar de Troya y ha mandado a Helena antes, de noche, porque teme que si el pueblo la ve al llegar juntos la lapidará. De modo que Helena está en el palacio, en duelo por su hermana, pero contenta de reunirse con su hija Hermione. Mientras que Helena, en su propia obra, dudaba de la historia fabulosa de su nacimiento, Electra aquí duda en llamar "glorioso" a su padre Agamenón (17), y su relato inicial subraya cuánto de la historia de su familia es indecente siquiera exponer (14, 16, 25-26).

De manera que, desde el inicio, nos encontramos en un mundo más "realista" y claramente más "político". El enojo popular por la Guerra de Troya no sólo se expresa como un resentimiento de murmullos, como en *Agamenón,* sino que es una amenaza real e inmediata: la ciudad cuenta, aparentemente, con instituciones democráticas en vigor; más adelan-

te habrá una referencia al "cetro de Agamenón" pero parece referirse al obsequio de la Asamblea argiva (437). La constitución de Argos es extremadamente difusa. Nos ubicamos además en una historia que repite de manera poco placentera la que ya conocemos: se supone que a Orestes se le juzga en Atenas, pero aquí todo indica que se le juzgará en Argos y Menelao sustituye a Apolo como su posible salvador.

La impresión de que hay acciones que el público conoce muy bien, y que aquí son repetidas, se confirma de inmediato cuando Helena entra: Helena, después de indagar sobre el bienestar de Orestes y Electra, pide a Electra que lleve ofrendas a la tumba de su hermana en su representación pues ella tiene miedo y vergüenza de salir públicamente; esto recuerda de inmediato la escena en que Clitemnestra envía a Electra a llevar ofrendas a Agamenón en *Las coéforas* de Esquilo (donde Electra cambia el ritual y lo convierte en una ceremonia contra Clitemnestra); la escena aquí es un despliegue de ineptitud social y ritual. Helena se refiere a Electra como "doncella aun después de tan largo plazo de tiempo" (72) pero antes no ha querido enviar a Hermione porque las doncellas no deben hacer salidas públicas (108), con lo que parece mostrar que considera que Electra no se casará ya (de modo que su reputación ya no importa) y, por otro lado, demuestra que no tiene la menor conciencia de cuán inapropiada sería tal salida para Electra. Electra, por su parte, ataca a Helena porque sólo hasta ahora siente vergüenza con la sociedad y Helena responde: "¡Tienes razón en lo que dices, pero lo dices sin benevolencia hacia mí!" (99-100). Helena le dice a Hermione que ruegue al espíritu de Clitemnestra que tenga buena disposición de ánimo para Helena, Hermione misma, Menelao y también Electra y Orestes, "a quienes un dios condenó" (119-121), pero no

se gana el afecto de Electra. Electra comenta que Helena sólo se cortó, en duelo, las puntas de su cabellera para no arruinar su belleza (128-129) y luego se preocupa de que el coro de mujeres que entra vaya a despertar a Orestes. Muchos pasajes de este tipo en las obras tardías de Eurípides se acercan a la sátira o a la comedia de costumbres (así en *Electra* y en *Ion,* por ejemplo). Cuando Electra acusa a Helena de ser "la misma mujer de antes" (129), también parece hacer referencia, por contraste, a la Helena de *Helena* del 412 a.C. que sí se cortó completamente el cabello como parte de la estrategia de escape (y a la que Aristófanes llamó "la nueva Helena" en *Las Tesmoforias,* 850). Al mismo tiempo, el envío de Hermione ante Electra provoca que luego Electra sugiera que la tomen como rehén; este pequeño incidente es algo que los especialistas denominan "una semilla"; es decir, un detalle que luego se convierte en algo más importante de lo que al principio parecía.

La siguiente escena con Orestes, no obstante, es totalmente diferente en cuanto a tono: Orestes despierta, débil y enfermo, y Electra lo cuida y le da la noticia de que Menelao está por llegar. Orestes es atacado de nuevo por las Erinias y en un momento cree que Helena es una de ellas. En la *Orestíada* de Estesícoro, Apolo promete a Orestes un arco con el que puede ahuyentar a las Furias; aquí exige que le den el arco (quizá tan invisible como las propias Erinias) y las ahuyenta. Al recobrar la cordura, culpa a Apolo, quien le dijo que llevara a cabo el acto asesino pero no lo ha ayudado y demuestra, por otro lado, una gran preocupación por Electra, quien vuelve a insistir en su dependencia de Orestes. Esta escena es seria y conmovedora.

El coro ruega por Orestes y canta compasivamente en su favor (316-355). Cuando Menelao entra se sorprende

de la apariencia de Orestes (385); en una larga esticomitia se entera de su condición y del peligro que le acecha; en la ciudad el odio contra él se ve azuzado por Éax, el hermano de Palamedes (432), quien fue injustamente condenado a muerte en Troya, y por los amigos de Egisto (435). Orestes ruega a Menelao que lo ayude cuando entra Tindáreo, el padre de Helena y Clitemnestra (470); en algunos aspectos Tindáreo es la materialización misma del razonamiento y la mesura: argumenta que Orestes debió perseguir legalmente a Clitemnestra pero no matarla; alaba la tradición griega de exiliar a los asesinos antes que perpetuar las venganzas asesinas y condena a Clitemnestra; sin embargo, dice todo esto con un tono que es absolutamente inflexible y prepotente en la confianza de sí mismo e incluso critica a Menelao por siquiera dirigirle la palabra a Orestes, diciéndole que de tanto vivir entre bárbaros se ha convertido en un bárbaro (485). Orestes, que hasta este punto parece haber estado sobrecogido de culpa, de pronto se defiende (544-604); quizá no es, desde el punto de vista psicológico, poco sólido que intente defenderse porque en realidad todos antes lo han visto como digno de lástima y sólo Tindáreo no le muestra la menor consideración. No obstante, es extraño que no responda al argumento principal de Tindáreo (que debió levantar un juicio contra su madre y echarla de la casa); en vez de esto basa su defensa en el argumento conocido de la *Orestíada* según el cual hubiera sido perseguido por las Furias de su padre si no se hubiera vengado; evitó, así, el precedente de que una mujer matara a su esposo y luego huyera. Hizo, finalmente, lo que el dios Apolo le dijo que tenía que hacer. Orestes podría haber argumentado que no hubiera podido hacer lo que sugiere Tindáreo (porque, por ejemplo, claramente su madre

lo hubiera matado a la primera oportunidad), pero no hace nada de esto.

Este debate parece funcionar de manera completamente diferente en dos niveles distintos: por lo que toca al nivel emocional y dramático, el único argumento que sirve de algo es que Orestes culpa, de hecho, a Tindáreo por haber concebido a Clitemnestra (585-587); Tindáreo está furioso de que siquiera intente defenderse (607-609); anuncia entonces que asistirá a la Asamblea y hará lo más que pueda para conseguir que condenen a Orestes y a Electra (a quien odia aún más que a Orestes). En este nivel puramente emocional, poco importa lo que digan los personajes, sólo importa que Tindáreo ataque a Orestes y que Orestes se defienda. Tindáreo dirige la mayor parte de su discurso a Menelao (muy brevemente se refiere directamente a Orestes, olvidando, por su enojo, la contaminación que esto supone, 526-535). En este nivel, el debate es una representación muy realista de oradores que se dirigen, cada uno, a una posición cada vez más extrema conforme reaccionan a lo que dice el otro y se dejan llevar por su propia retórica.

Por lo que toca al nivel intelectual, sin embargo, el discurso de Orestes ni siquiera intenta persuadir a Tindáreo y tampoco queda muy claro que esté dirigido a Menelao. La vaguedad de la obra acerca de la constitución política de Argos es crucial aquí: Tindáreo habla como si Argos fuera más bien como Atenas, mientras que Orestes habla como si se tratase de la Micenas de Esquilo. Más adelante, en la Asamblea argiva, Orestes repite su argumento de que el asesinato de Clitemnestra fue un beneficioso impedimento de huida, pero nadie comenta que debió encontrar otra manera de castigar a su madre sin matarla (éste sencillamente no parece ser un argumento con sentido para esta Asamblea). El efecto es muy ex-

traño (el paralelismo más cercano se encuentra en *Electra* de Sófocles): los discursos hacen que el público reconozca claramente que el dilema de Orestes proviene de la ausencia de las instituciones que Tindáreo dice que pudo haber usado.

Mas cuando Tindáreo se retira, advirtiéndole a Menelao que no ayude a Orestes, el debate parece recomenzar porque ahora Orestes le ruega a Menelao que lo ayude pero sus argumentos son muy diferentes de los que usó con Tindáreo: ahora admite que estuvo en el error pero argumenta que Agamenón cometió una injusticia al ayudar a su hermano e ir a la guerra por una causa equivocada y luego tener que sacrificar a su propia hija, de manera que Menelao debe compensar por esto ayudando a Electra y a Orestes (640-679). Menelao responde que le gustaría ayudar pero no tiene ejército, de modo que intentará hacer cambiar de parecer a Tindáreo y a la ciudad, pero no puede hacer más y luego se retira (680-716). Menelao traiciona a Orestes no tanto por lo que dice, sino por esta acción; aparentemente Menelao se retira bajando por uno de los párodos siguiendo a Tindáreo y por el otro aparece Pílades (717-728). El metro cambia a tetrámetros trocaicos —que sirven para indicar mayor conmoción y rapidez— mientras Orestes recibe a su amigo y explica la situación. Pílades, que ha sido exiliado por su padre, actúa como un amigo fiel y ayuda a Orestes a dirigirse a la Asamblea. Parece como si hubiéramos regresado al mundo de los valores heroicos en el que un hombre es leal con un amigo que se encuentra en dificultades.

En este momento entona el coro su segundo estásimo: la estrofa considera que la prosperidad y la orgullosa valentía de la familia se distancian ahora de la buena fortuna por consecuencia de las viejas calamidades de la casa (807-818). En la antístrofa, el coro retoma el ruego que Clitemnestra

hizo a su hijo de no matarla; el matricidio, consideran estas mujeres, es una locura (819-830). El épodo comienza: "¿Qué peste, o qué motivo de lágrimas o de compasión hay mayor sobre la tierra que derramar con puño asesino la sangre materna?" (831-833).

El relato del mensajero que describe lo ocurrido en la Asamblea incluye una cantidad de juicios muy poco comunes y como el mensajero es profundamente leal a Agamenón, es difícil saber si el público debería tratar de resistirse a aceptar tales juicios (866-956), pero no cabe duda de que la Asamblea no representa a una comunidad sabia en la que cada orador busca la mejor solución para el bien común. El primer orador es Taltibio, el heraldo, un personaje familiar de la épica y de otras tragedias, y habla contra Orestes, aunque ensalza exageradamente a Agamenón —siempre con un ojo puesto en los amigos de Egisto (887-897)—; luego Diomedes, un héroe importante pero que no es alguien que hubiéramos esperado encontrar en la Asamblea de Argos (tradicionalmente, proviene de la misma región pero tiene su propio reino independiente), pide que Orestes y Electra sean exiliados (898-900); luego un demagogo exige que los lapiden, de hecho está hablando por Tindáreo (914-915); luego un campesino pobre defiende a Orestes y hace notar que las acciones de Clitemnestra amenazaban la misma seguridad de la ciudad al hacer que los hombres no quisieran ya nunca dejar el hogar para ir a defender al Estado en una campaña militar (917-930). De modo que, hasta este punto hay cuatro oradores y los dos que han pedido la muerte de Electra y Orestes no hablan por sí mismos sino para defender los intereses de otros. Orestes argumenta entonces que él ha hecho un servicio mayor a la comunidad al impedir que las mujeres asesinen a los hombres impu-

nemente (931-942), pero no persuade a la Asamblea, aunque obtiene de ésta el permiso de que sean ellos mismos quienes se quiten la vida. Orestes y Pílades se retiran de la Asamblea acompañados de llorosos "amigos" (950-951); éstos parecerían ser "amigos" políticos, miembros de la facción a favor de Orestes, puesto que la obra no da ninguna indicación de que Orestes tenga otro amigo además de Pílades.

Después de un canto coral, Helena entona un lamento sorprendente en el que desea poder ir al cielo para contar a Tántalo todo el sufrimiento de la familia (982-1012); la monodia incluye un breve e impresionista recuento de la desastrosa historia de los descendientes de Tántalo (el canto sería incomprensible para alguien que no conociera estas historias, pero eran bastante conocidas). Sin embargo, el canto combina esta mitología con ciencia: la roca que Tántalo teme parece ser el Sol de la cosmología de Anaxágoras. En la historia tradicional Zeus invirtió la trayectoria del Sol una sola milagrosa vez, ya sea para ayudar a Atreo a ganar el reino o para mostrar el horror que le provocaban los crímenes de Tiestes y Atreo. Aquí, Eris (el Conflicto, una fuerza cósmica en la filosofía de Empédocles) aparentemente hace que el Sol se mueva de manera permanente hacia el Oriente en la eclíptica (el camino que sigue el Sol a lo largo del Zodiaco) aunque durante el día el Sol va hacia el Occidente, un tema estudiado por un contemporáneo de Eurípides, Enópides de Quíos. Aunque los eruditos no están de acuerdo en qué significa exactamente este pasaje (el texto también es problemático), claramente está imbuido de los temas de la ciencia de la época.[1] Las dos maneras de

[1] *Cf.*, acerca de la eclíptica, J. S. Morrison, "Passages from Aristophanes and Euripides"; dudoso, F. Egli, *Euripides im Kontext zeitgenössischer Themen in den Tragödien und Fragmenten.*

pensar el mundo, tan diferentes entre sí, se combinan aquí sin ningún miramiento, de modo que en el mismo canto el Sol es un carruaje y, por lo tanto, un dios, pero también es una roca movida por el vórtice celeste; la mitología y la ciencia; sin embargo, actúan ambas según procesos inexorables: Electra no ve su infortunio como algo contingente o que dependa de sus elecciones sino de las elecciones de otros o de lo inevitable.

La discusión que sigue entre Pílades, Electra y Orestes es el punto de quiebre de la obra. Primero, mientras discuten cómo deben morir, Orestes hace la observación de que hay muy poca probabilidad de que obtengan una tumba juntos, pues no tienen amigos para enterrarlos, y esto lleva a Electra a preguntar por qué Menelao no los ayudó y Orestes especula que deliberadamente no intervino porque desea tomar el poder de Argos. Esto lleva a su petición a Pílades de que se haga cargo de su funeral (1051-1068). Pílades insiste primero en que morirá con sus amigos y luego sugiere que podrían vengarse de Menelao por no ayudarlos asesinando a Helena. Arma un plan para el asesinato y da un argumento a su favor: todos detestan a Helena, de manera que al matarla podrían contrarrestar las acusaciones públicas del matricidio. Si no pueden matar a Helena, propone, entonces pueden incendiar el palacio (1098-1152). Éste es tan sólo el primer paso de su descenso hacia la más desproporcionada sed de destrucción (esperan que un segundo asesinato cancele el primero); luego Orestes, llevado por el deseo de contravenir los planes de Menelao, comenta que sólo si se salvan serían realmente afortunados (1172-1176) y esto lleva a Electra a sugerir que secuestren a Hermione —que es completamente inocente— para obligar a Menelao a ayudarlos.

Ninguno de estos tres podría crear por sí solo un esquema tan terrible: el veredicto de la Asamblea los ha dejado sin opciones, pero al maquinar estos esquemas, en realidad consiguen ocuparse en algo para no quedarse pasivos y recuperar el control. Se trata de una actitud completamente opuesta al canto anterior de Electra; visiblemente se van alegrando mientras hacen sus maquinaciones. El oráculo de Apolo había sido el impulso del primer asesinato, mientras que ahora es el aislamiento; una vez que han comenzado a percibir un modo en que pueden superar su estado de absoluta derrota, cada uno azuza al otro y ninguno se detiene a considerar más que el plan: si matar a Helena se supone que de alguna manera compensaría por el asesinato de Clitemnestra, no pueden ni siquiera considerar si serán admirados en lo absoluto si matan a Hermione.

El plan de venganza retoma la repetición-compulsión del inicio de la obra pero con un nuevo aspecto: la *Orestíada* sugería que los procesos judiciales terminaban con los ciclos de violencia, en *Orestes* este mecanismo no funciona: la Asamblea no termina con la violencia sino que le da nueva vida. Sin embargo, lo que sigue no es el ciclo estándar de desquite y venganza, sino, más bien, el asesinato de Clitemnestra se repite en el ataque a Helena, porque Orestes, Electra y Pílades ven la negativa de Menelao a ayudarlos como una ofensa que merece venganza tal y como un acto de violencia abierto lo requeriría y porque no le confieren ninguna legitimidad a la Asamblea. Eurípides crea, muy a menudo, personajes cuyo sufrimiento y naturaleza de víctimas los convierte en individuos resentidos y potencialmente crueles, dispuestos en todo momento a cobrar venganza sobre inocentes (Hermione, por ejemplo, en *Andrómaca,* donde acusa a la esclava concubina de su esposo del fracaso de su matri-

monio). Los que parecen no tener ninguna opción son los que se tornan más feroces en la venganza si llega a presentarse la oportunidad (como ocurre en *Medea* o en *Hécuba*).

Así los amigos se han convertido en conspiradores y terroristas. Los especialistas se debaten sobre la relevancia que para esta tragedia tendría la discusión de Tucídides de la guerra civil en Córcira (3.82-3.83), en la que la facción se convirtió en algo más importante que todas las otras lealtades y valores. La similitud no debe exagerarse, pero sí hay una simetría en la atmósfera de ambas circunstancias.[2] Ya había quedado claro en la primera parte de la obra que cuando Orestes estaba en compañía de Electra y de las mujeres, que se identificaban con él y lo compadecían, estaba paralizado por su culpa, pero que, cuando otros le reprochaban su culpa, se defendía. Ahora se aplica el mismo patrón a Electra y Pílades. La Asamblea polariza a los dos grupos de manera tal que Orestes y sus amigos ya no sienten ninguna culpa por el matricidio.

Justamente porque esta obra ha hecho del mundo heroico algo tan parecido a su propio mundo, y sus personajes son comprensivos sin ser heroicos, el desarrollo de este episodio sugiere que esto le puede ocurrir a cualquiera. Aunque Orestes no quiere al inicio ayudar a Electra a morir, porque ya es suficiente tener la sangre de su madre en la conciencia (1039-1040), al final de la escena la posibilidad de más asesinatos lo pone contento. Cada paso lleva al siguiente: la discusión del funeral lleva a Electra a preguntar sobre Menelao y la opinión de Orestes sobre su traición lle-

[2] *Cf.* O. Longo, "Proposte di lettura per *l'Oreste* di Euripide"; E. Rawson, "Aspects of Euripides' *Orestes*", pp. 160-162. M. L. West (*Euripides'* Orestes) niega toda conexión, mientras que J. Porter (*Studies in Euripides'* Orestes) ofrece un equilibrio de opiniones.

va a Pílades a sugerir la venganza. Esto aligera el espíritu de Orestes lo suficiente como para albergar la fantasía de que, después de todo, podría haber alguna posibilidad de salvarse y esto, a su vez, lleva a Electra a sugerir que secuestren a Hermione. Ya que están en este camino, sencillamente continúan sin parar: el Orestes que había necesitado ayuda de Pílades para siquiera poder ir a la Asamblea (799-800), ahora puede luchar enérgicamente y ya no es asediado por las Erinias. La acción es una medicina.

Tan pronto como queda formulado el plan, lo llevan a cabo. Orestes y Pílades entran mientras Electra pide al coro que vigile. Helena grita pidiendo ayuda en el interior mientras Hermione regresa de la tumba. Electra le pide que ruegue a su madre que solicite de Menelao ayuda para Orestes y Hermione acepta inmediatamente, entra a la casa y es capturada. El plan hasta ahora marcha "bien".

En vez de que un mensajero dé el reporte de qué ocurrió en el ataque a Helena, uno de sus esclavos frigios (esto es, de Troya, quizá un eunuco, no queda muy claro) sale y canta al respecto. Éste es el canto más influido en Eurípides por la "Nueva música". El canto anuncia que él es de Asia, extranjero (por ejemplo, 1396-1398); mezcla apóstrofos a Troya y a los dioses troyanos con un relato subjetivo de cómo estaban abanicando a Helena cuando entraron Pílades y Orestes a suplicarle; Orestes consigue dirigirla al hogar, Pílades encierra a la mayoría de la comitiva en otras partes de la casa, y luego atacan; los esclavos consiguen liberarse y tratan de defender a Helena pero son débiles en comparación con Pílades y Orestes. Helena desaparece, el frigio huye; Orestes lo persigue pues teme que el esclavo alce la alarma, pero tras perdonar al esclavo (pues no puede rebajarse a matarlo) declara que no teme a Menelao y vuel-

ve a la casa. Este episodio es desconcertante de muchas maneras: el esclavo es de tal manera una caricatura del asiático cobarde, que sus ruegos para que no lo mate son casi cómicos, aunque semejante chauvinismo incomoda a un lector moderno (pero son, al menos, ruegos sencillos); el desdén de Orestes que le impide matar al esclavo no es congruente: juzga que no es heroico que un Orestes armado mate a un hombre desarmado que yace en el suelo, pero sí está perfectamente dispuesto a amenazar de muerte a Hermione para salvar su vida.

Cuando Menelao aparece, ha oído el canto del frigio pero no puede creer que Helena se haya esfumado: busca venganza para ella y para Hermione (1561-1566) y se sorprende cuando los conspiradores aparecen con su hija en el techo de la casa. Orestes ahora no sólo exige que se le perdone la vida sino que se le haga rey de Argos (1600-1606): los extremos se han vuelto aún más extremos, al grado de que el Orestes que al inicio de la obra se hallaba consumido por la culpa ahora no siente ningún remordimiento en lo absoluto y no muestra ninguna preocupación por su contaminación ritual. Su diálogo es agudo y hasta tiene un humor oscuro por su ingenio; cuando Menelao finalmente grita "Me tienes en tu poder" (1617), Orestes ordena que se incendie el palacio, ya sea sólo como pretensión o porque la rendición de Menelao no significa que lo ayudará sino que considera que Hermione está perdida. Menelao pide la ayuda de los ciudadanos y Apolo, acompañado por Helena, aparece en la máquina. Se trata de una escena complicada y con demasiada gente: el coro está en la orquesta, luego Menelao y su comitiva y probablemente también argivos armados que responden al llamado; luego están los conspiradores en el techo, probablemente con una comitiva de hom-

bres con antorchas y finalmente, arriba, descendiendo de la máquina, Apolo y Helena.

Apolo rápidamente restaura el orden mitológico: Helena será deificada y protegerá a los marinos; Menelao gobernará en Esparta; Orestes será exiliado por un año, luego será procesado en Atenas y se casará con Hermione (Apolo, sin más, echa abajo la trama de la *Andrómaca* del propio Eurípides, 1654-1657) y gobernará en Argos; Pílades se casará con Electra y vivirán felices para siempre. Todos de inmediato están de acuerdo (como siempre ocurre con los personajes trágicos cuando aparece un dios), como si toda la obra hubiera sido una gran pesadilla y Apolo les diera ahora la oportunidad de despertar.

Orestes está repleta de sorpresas en parte porque no deja de echar mano en todo momento de versiones diferentes de la trama (especialmente de la versión de Esquilo) pero se rehúsa a seguir la trama principal tradicional. Por otro lado, incluso en el prólogo, Electra no está segura o no quiere discutir una buena parte de la historia que está contando. La obra, por lo tanto, invita al público a que la considere como una invención y a estar continuamente consciente de que se trata de una ficción. Al mismo tiempo, la acción tan emocionante y movida no permite que el espectador se despegue de ella.

El impulso de suspenso que sostiene una trama es central para la interpretación de la obra. Mientras que el público crea que hay una posibilidad de venganza y una posible salvación reviviría al Orestes patético de la primera parte de la obra, todo (con la sola excepción del rescate sobrenatural de Helena) procede según la exigencia de Aristóteles de la "probabilidad o la necesidad", incluso (de acuerdo con las convenciones de la tragedia griega) la epifanía final de Apolo. Puesto que

Apolo inició toda esta serie de sucesos al decir a Orestes que tenía que matar a su madre, es responsabilidad suya ahora terminar el torbellino que sus órdenes han causado. En las particulares circunstancias en que aparecen estos personajes, Menelao no hubiera ayudado a Orestes (ya sea porque lo intimida Tindáreo o por sus aspiraciones de poder), y Orestes, Electra y Pílades tendrían que reaccionar a la condena de la Asamblea buscando una venganza contra Menelao. Pero al mismo tiempo, ocurre que las sorpresas de la tragedia son el punto en cuestión: como la mayoría de las tragedias, no opera comunicando un mensaje fácil de parafrasear, sino presentando una serie de sucesos que son inevitables a la vez que poco probables y que no sólo son obvias invenciones a partir de las tramas de otras tragedias, sino que son capaces de absorber completamente la atención del público.

Los anacronismos, que acercan el mundo de la obra al mundo del público, obligan a considerar un cuestión muy real. En el *Filoctetes* de Sófocles, que se produjo un año antes que el *Orestes* de Eurípides, se mostraba a un joven, Neoptólemo, que debe decidir entre un agente político "moderno", Odiseo, y los valores heroicos anticuados de la valentía y el mirar de frente y claramente todas las cuestiones, representado por su padre muerto, Aquiles, y por Filoctetes. Al final elige a Filoctetes y Heracles; como *deus ex machina,* ratifica su amistad. En *Orestes,* nadie sigue realmente valores heroicos, lo mismo porque no son caracteres heroicos como porque su ambiente tampoco es heroico. Mientras que *Filoctetes* insistía en que los antiguos ideales aristocráticos aún tenían sentido, *Orestes* parece poner en duda si existe algún modo útil de adaptarlos a las condiciones contemporáneas. Tales cuestionamientos parecen socavar los mismos fundamentos de la tragedia —que suponía

que las historias antiguas mostradas en un estilo grandioso estaban cargadas de significado— pero, el cuestionamiento, el planteamiento como tal de la cuestión, no implica necesariamente que Eurípides o que su público no creyeran que hubiera una respuesta.

Fuentes y sugerencias de lectura

Studies in Euripides' Orestes, de John Porter, es un estudio cuidadoso de la obra que incluye una descripción completa de la crítica anterior, pero está dirigido a especialistas y no ofrece traducción de citas de lenguas antiguas ni modernas. *Euripides:* Orestes, de M. L. West, cuenta con una introducción y amplias notas. *Catastrophe Survived* de Anne Pippin Burnett tiene dos capítulos sobre *Orestes* (pp. 183-222) en los que argumenta que los personajes principales son impíos al no confiar en Apolo. Hay dos ensayos muy importantes sobre *Orestes* en la compilación de Judith Mossman (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides:* "The Intellectual Crisis in Euripides" de Karl Reinhardt (pp. 16-47, originalmente publicado en alemán en 1957) y "The Closet of Masks: Role-Playing and Myth-Making in the *Orestes* of Euripides" de Froma Zeitlin (pp. 309-341, originalmente publicado en *Ramus*, núm. 9, 1980, pp. 51-77). El ensayo de Reinhardt ve en Eurípides un representante de la generación sofística y lo compara con Kafka, mientras que Zeitlin explora los fenómenos de intertextualidad en la obra. También importante en relación con *Orestes,* en la misma compilación está "Euripides: *Poiêtês Sophos*" de R. I. Winnington-Ingram (pp. 47-63, originalmente publicado en *Arethusa*, núm 2, 1969, pp. 127-142).

XIII. MOMENTOS TRÁGICOS

A) La comparación de los dramaturgos

¿Cómo podemos comparar útilmente a los dramaturgos trágicos sin caer en "La Historia", tan trillada? Existen diferencias muy significativas en sus respectivos estilos individuales —en el lenguaje de sus diálogos, sus cantos, sus recursos teatrales—, y la tragedia griega, por su parte, sí tuvo una historia, es decir un devenir en sus características literarias como género, por más que no tengamos suficientes conocimientos para reconstruir los detalles de ese devenir. Por ejemplo: ni Sófocles ni Eurípides (hasta donde sabemos) compuso cantos tan largos como el párodo del *Agamenón* de Esquilo. Por su parte, Esquilo parece haber preferido las tramas "simples" en las que hay sólo una fuente de acción dramática y el foco no cambia. Los tres autores escribieron tragedias de este tipo, como *Edipo rey* y *Filoctetes* de Sófocles o *Medea* y *Las bacantes* de Eurípides, pero Sófocles además escribió tragedias como *Antígona* en la que el centro de atención se desplaza de Antígona hacia Creonte, y Eurípides escribió tragedias como *Andrómaca* y *Orestes* que cambian radicalmente de trayectoria.

También hay importantes similitudes: *Hipólito* de Eurípides y *Las traquinias* de Sófocles tienen una estructura similar en la que una mujer, que es inicialmente el foco de atención para la compasión del público, causa el sufrimiento y la muerte de un hombre que se convierte, al final de la

obra, en el nuevo foco de atención; no obstante, los dos personajes no tienen un contacto directo. Un dramaturgo pudo haber influido en el otro, pero estas estructuras también pudieron haber sido muy comunes. Las interacciones entre los tres autores trágicos son complejas: Eurípides usó el *deus ex machina* frecuentemente, mientras que en las obras que nos han llegado de Sófocles el recurso se emplea una sola vez, en *Filoctetes.* Como ocurre en el *Orestes* de Eurípides, en *Filoctetes* los personajes llevan la historia hacia una trayectoria opuesta a la que pide el mito y sólo la intervención divina restaura el orden; sin embargo, el efecto no es el mismo que en Eurípides, pues aquí la mayoría de los espectadores sienten que el final es "apropiado" y no impuesto; ninguno de los dos efectos es, por sí mismo, mejor que el otro, pero la emoción y la respuesta emocional que provocan son muy distintas.

Puesto que tanto Sófocles como Eurípides compusieron tragedias sobre Electra en el mismo periodo (probablemente como respuesta a una nueva producción de *Las coéforas* de Esquilo hacia el final de la década de 420), la comparación de estas tres obras ha sido una manera obvia y tradicional de acercarse a los tres autores. Cada una de estas tres tragedias, por ejemplo, aborda la escena del reconocimiento de forma diferente y, lo que es más, estas formas distintivas son características típicas de cada uno de los autores.

En la obra de Esquilo el personaje focal es Orestes: aparece primero y observa mientras el coro recita su canto de entrada acompañado de Electra. Clitemnestra, preocupada por un sueño fatídico que tuvo, la ha enviado con ofrendas para aquietar el espíritu de Agamenón; Electra pide el consejo de las mujeres sobre qué hacer con las ofrendas de su madre y sigue tal consejo al elevar una plegaria en la que

pide venganza; luego descubre el bucle de cabello que Orestes dejó sobre la tumba de Agamenón y compara tanto el pelo como la huella del pie de Orestes con las suyas; es entonces cuando Orestes se le presenta y elimina las dudas de su hermana mostrándole un pedazo del tejido que ella misma ha confeccionado en su telar.

Estas pruebas no son "realistas", especialmente la coincidencia de las huellas, pero funcionan dramática y simbólicamente: el cabello y las huellas que coinciden enfatizan el vínculo biológico entre hermano y hermana, mientras que el tejido sugiere que Electra es una griega "normal" (puesto que tejer era una de las tareas más importantes de la mujer griega) y le proporciona simbólicamente a Orestes una conexión ininterrumpida con su familia, a pesar de que su madre sea su propia enemiga. Es poco probable que el espectador se cuestione por qué Orestes tarda tanto tiempo en mostrarse ante Electra: durante la mayor parte de la escena Electra está llevando a cabo un ritual y los rituales no deben interrumpirse, pero cuando ella se percata del bucle de cabello de Orestes sobre la tumba, el espectador ya sabe que la escena de reconocimiento está a punto de ocurrir.

Aunque la manera en que Esquilo resuelve el reconocimiento no es complicada, tampoco tiene nada de primitivo. Es un rasgo típico de la crudeza de la dramaturgia de Esquilo que, una vez que Orestes explica su plan para matar a Egisto (no dice nada acerca de matar a su madre y este silencio genera suspenso y suscita inquietud), manda a Electra de vuelta a la casa con instrucciones generales que permitan asegurar que todo marchará según lo planeado (579-580) y luego Electra desaparece de la obra sencillamente porque no se le necesita. Podría haber sido útil para ayudar a poner en duda que Clitemnestra alguna vez hubie-

ra sido una madre "real" para Orestes; sin embargo, esta función la desempeña mucho mejor la Nodriza. El interés en *Las coéforas* se centra en el horror del matricidio, el ciclo recurrente de violencia, las fuerzas divinas que impulsan a Orestes y la opresión de la que libra a su ciudad y a su casa, todo ello entretejido en la acción llena de suspenso: Electra es, claramente, un personaje menor.

Como Esquilo había resuelto esta secuencia tan efectivamente, resulta evidente que tanto Sófocles como Eurípides enfrentaron el reto de resolverla de manera muy diferente. Para empezar, ambos hicieron de Electra el personaje principal (con un recurso muy similar al que usan nuestros autores contemporáneos cuando reescriben una historia bien conocida cambiando la focalización desde donde se percibe o narra la historia), pero cada uno de ellos tomó luego decisiones muy diferentes acerca de cuál sería el tema de sus versiones.

Eurípides imaginó toda una serie de sucesos que darían a su tragedia una locación y un punto de partida diferente: su prólogo explica que Electra tenía pretendientes de toda Grecia pero Egisto temía que los hijos de Electra después querrían vengar a Agamenón; sus temores incluso continuaban si Electra no se casaba porque, de cualquier modo, un hijo ilegítimo pero con alma noble también sería peligroso; Clitemnestra, sin embargo, estaba muy ansiosa del odio que matar a su propia hija podría suscitar, de modo que hacen que Electra se case con un hombre muy pobre de noble descendencia, un campesino de la provincia (y es ahí donde tiene lugar la obra) y ponen una recompensa por la cabeza de Orestes: es típico del estilo de Eurípides el cambio de lugar y las maquinaciones políticas.

Pero también típico de Eurípides es la estructura dramática que sigue a estos eventos: Orestes, igual que en Es-

quilo, escucha a Electra mientras se lamenta, aunque aquí ella ha ido por agua y no a dejar ofrendas a la tumba de Agamenón. Cuando Orestes y Pílades salen, ella empieza a huir pensando que la asaltarán (el humor de esta escena se parece al de la escena en que Helena se encuentra con Menelao en *Helena* o la escena, en *Ion,* en que el abrazo de Juto sorprende a un confundido Ion). Orestes se hace pasar por un mensajero de Orestes; cuando el esposo de Electra regresa se sorprende de verla acompañada de extraños pero los invita a cenar y pone entonces en aprietos a Electra, que no tiene nada bueno de comer que ofrecerles, de modo que ella pide al esposo que vaya por el anciano Pedagogo, sirviente de su padre, quien puede ayudar con lo necesario para una buena comida (esta inclusión de los problemas mundanos de un ama de casa antes de la acción trágica que estamos por presenciar es una técnica absolutamente característica de Eurípides); a lo largo de toda esta secuencia Orestes no ha revelado su verdadera identidad.

Cuando llega el anciano resulta que ha visto un bucle en la tumba de Agamenón y señales de que alguien ha hecho ofrendas, pero Electra no cree posible que Orestes haya regresado (no concibe que Orestes pudiera regresar en secreto, sin anunciarse). El anciano piensa que quizá el bucle pueda compararse con el cabello de Electra o que quizá pudo dejar una huella cerca de la tumba con la que Electra pueda comparar su propia huella, e incluso le pregunta si no, por casualidad, Orestes tendría algún rizo que ella le hubiera hecho y que ahora pudiera servir como prueba para el reconocimiento. Electra entonces le aclara que el cabello de una mujer y de un hombre suelen ser diferentes, que los hombres suelen tener pies más grandes y que, en todo caso, el suelo está muy seco como para que hubiera podido que-

dar una huella; señala además que cuando Orestes partió ella era apenas una niña y no rizaba y que, en todo caso, ningún hombre ya maduro andaría cargando consigo un rizo que alguien le hubiera hecho cuando él era apenas un niño (509-544).

Es difícil establecer si esta discusión se burla de Esquilo, del personaje del anciano o de ambos. La crítica de Electra a las señales que Esquilo había empleado para la escena del reconocimiento es perfectamente sensata pero, por otro lado, ella se equivoca rotundamente y su creencia de que su hermano, como héroe, no andaría escondiéndose por ahí por temor a Egisto es enteramente infundada. Este intercambio pone al espectador en ascuas sobre cómo entonces ocurrirá el reconocimiento, cuando el anciano sencillamente reconoce a Orestes por una cicatriz que le dejó un accidente que tuvo de niño al caerse mientras perseguía a un fauno (esta cicatriz es una reminiscencia de la cicatriz de Odiseo en la *Odisea* pero Eurípides —típico de él— la explica como el resultado de un accidente de la niñez y no como una marca de la primera proeza de un héroe). La obra nunca explica por qué Orestes tenía tantas precauciones de revelar su identidad, pero no deja ninguna duda de que Electra es el personaje que promueve toda la acción.

Sófocles, por su parte, también hace cambios que son típicos de su estilo dramático. Mientras que Eurípides presenta a un Orestes débil que es guiado por Electra, Sófocles presenta a una Electra extremadamente fuerte pero que, durante la mayor parte de la obra, es víctima accidental en vez de participante directa en el plan de Orestes. Su Orestes no atiende el lamento inicial de Electra (el Pedagogo no le permite que pierda su tiempo en eso); así Sófocles aísla —como casi siempre lo hace— a su protagonista; retoma el

recurso del sueño fatídico de Clitemnestra y sus ofrendas, pero esta Clitemnestra no envía a Electra sino a su otra hija, mucho más obediente, Crisótemis (a quien, por lo demás, Electra persuade de que rece en contra de su madre, en vez de hacerlo a su favor). No hubiera sido probable que Clitemnestra encomendara esta delicada tarea a una hija que —lo sabía muy bien— era su enemiga, y Sófocles, al igual que Eurípides, está muy consciente de la verosimilitud. Esta otra hija, por otra parte, le da la oportunidad de crear agudos contrastes entre la decidida Electra y una hermana más práctica e interesada por su propio bien (un contraste muy similar al que dibujó entre Antígona e Ismene).

La Electra de Sófocles es engañada por las noticias de la supuesta muerte de Orestes —lo mismo que Clitemnestra— y este vuelco de la trama le permite a Sófocles introducir algunos efectos que son muy suyos: su Electra, como la de Eurípides, también escucha sobre las ofrendas que Orestes ha dejado en la tumba de Agamenón, pero decide ignorarlo, no porque tenga ilusiones románticas de que su hermano jamás actuaría a escondidas sino porque genuinamente cree que ha muerto y es entonces cuando su personalidad alcanza su momento más heroico y propone a la hermana que ambas maten a Egisto, sugerencia que Crisótemis toma como algo imposible. Cuando llega Orestes con la urna que, supuestamente, contiene sus cenizas, Electra toma la urna y frente a ella pronuncia un lamento (1126-1170), de modo que, aunque su hermano está justo junto a ella, su angustia es absolutamente real y casi insoportable, quizá incluso más sobrecogedora porque no canta sino habla al hacer su lamento. Como explica que ella cuidó de Orestes cuando era un niño, nos damos cuenta de que no sólo considera que ha perdido su esperanza de poder vengar la muerte de su padre y, así, cambiar su into-

lerable modo de vida, sino también que ha perdido a una persona que ama genuina y profundamente. Sin embargo, ella no podría conocer bien a Orestes y él sólo es capaz de reconocerla a ella cuando escucha su lamento; Sófocles primero decepciona al espectador que, al inicio de la obra, piensa que se repetirá el modelo de Esquilo, pero luego emplea ese modelo con un poder renovado.

De manera que en la obra de Esquilo el reconocimiento ocurre muy pronto porque la acción principal depende de la intriga y sus implicaciones; ocurre en la primera quinta parte de la obra (que es aproximadamente la misma proporción en la que la trama principal aparece en toda película de Hollywood). En Eurípides, el reconocimiento se pospone hasta la mitad de la obra; mientras que el retraso del reconocimiento constituye la tensión dramática principal de toda la primera mitad de la obra, Eurípides —de nuevo, algo muy típico de su estilo— pasa muy rápido a la planeación del asesinato, su ejecución y las terribles consecuencias en las que se encuentran hermano y hermana cuando se dan cuenta cabal de lo que han hecho; Electra es la principal autora intelectual del asesinato de Clitemnestra e incluso debe dar ánimos a Orestes para que mate a su madre (964-987). En *Electra* de Sófocles, Orestes declara su identidad hasta el verso 1221, durante la escena más potente de toda la obra. Mientras que Eurípides no deja ninguna duda de que el asesinato de Clitemnestra es terriblemente erróneo, Sófocles concluye en ambigüedad moral, pues permite la posibilidad de que Electra (a pesar de su participación en los violentos asesinatos y a pesar de que al oír el primer grito de su madre desde el interior de la casa contesta: "Hiere una segunda vez, si tienes fuerza", 1415) en realidad pudo hallar la salvación.

Hay toda una variedad de aspectos de las tres obras que invitan a una lectura de contrastes entre ellas: su tratamiento de los dioses, las implicaciones políticas, la elección del tipo de coro, su tratamiento de los personajes que no son parte de la élite, su caracterización de Egisto o de Clitemnestra. Este esbozo, sin embargo, puede bastar para dar una idea de lo que podemos percibir con claridad del estilo de cada autor si comparamos sus obras frente a frente.

B) La herencia de la tragedia griega

La tragedia griega puede escenificarse, traducirse, adaptarse, imitarse; su influencia indirecta en otras obras puede llegar a ser muy importante sin que, por necesidad, estas obras se inspiren directamente en un texto particular. Una buena parte de esta influencia ha sido, de hecho, indirecta: la tragedia griega no estuvo disponible para el Occidente latino durante la Edad Media. Incluso después de las primeras ediciones modernas (Sófocles, por ejemplo, fue editado en 1502 por Aldus Manutius), la distribución y disponibilidad de las ediciones no era muy amplia. Por otra parte, en el siglo XX las tragedias griegas se representaron en el orbe entero y han sido muy importantes en Japón. De modo que la recepción de la tragedia griega no tiene una historia sino muchas historias. La tragedia ha sido transformada lo mismo por escritores que por productores o directores; su recepción incluye muchos ejemplos de influencia directa, de fructíferos malos entendidos, de adaptaciones conscientes y deliberadas. En todo ello, sin embargo, su prestigio cultural y valor simbólico como origen de la tradición dramática de Occidente la han convertido en un objeto único de imita-

ción, reinvención y apropiación. En esta breve exposición sólo señalaremos algunos ejemplos que ilustran la complejidad de la historia de la tragedia.

Los romanos crearon una rica tradición de poesía trágica que imitaba a los griegos tanto en estructura como en contenido. Sin embargo, sólo las tragedias de Séneca (que murió en 65 d.C.) sobrevivieron intactas el final de la Antigüedad. Las tragedias de Séneca son adaptaciones de originales griegos (aunque también hay una tragedia histórica, *Octavia,* que se le atribuye) y siguen la estructura formal de las tragedias griegas, alternando escenas con cantos corales. Sin embargo, de ninguna manera podrían ser consideradas como traducciones. Las *Troades* de Séneca, por ejemplo, combina elementos tanto de *Hécuba* como de *Las troyanas* de Eurípides pero, además, son más breves que las tragedias griegas. Más importante aún: su ambiente y su efecto generales son muy particulares; son más violentas y más retóricas que sus modelos griegos y sus personajes muestran una peculiar autoconciencia que resulta característica única.

La tragedia de Séneca tuvo una muy poderosa influencia en los inicios de la Edad Moderna. Es casi seguro, por ejemplo, que Shakespeare no pudo conocer directamente ninguna tragedia griega, pero sus primeras obras muestran mucha familiaridad con las tragedias de Séneca quien, luego, se convirtió en una poderosa influencia para la tragedia en inglés de los inicios de la Edad Moderna. No obstante, sin copiar las tramas de Séneca o su estructura formal, la tragedia inglesa permite un registro mucho más diverso que el de los modelos clásicos, con una mucho menor preocupación por el decoro y muestra mucho menor unificación en cuanto a tiempo y espacio. El cambio de Venecia a Chi-

pre en *Otelo* y de Roma a Filipos en *Julio César* demuestra una visión diferente y mucho más abierta de cuáles eran las tareas del teatro. Aun así sería imposible imaginar la tragedia de Shakespeare sin los antecedentes clásicos.

La historia de la tragedia es mucho más complicada que esto, no obstante. Shakespeare leyó las *Metamorfosis* de Ovidio en latín y en la traducción de Arthur Golding, y Ovidio, por su parte, había tomado muchos de sus argumentos de las tragedias (escribió una *Medea* que no nos ha llegado). Por otro lado, Shakespeare se basó en Plutarco para todas las obras relacionadas con la historia romana, y Plutarco conocía muy bien la tragedia. Las biografías de Plutarco son una base excelente para la tragedia porque presentan la vida de un personaje como la vería un poeta trágico. Pero incluso los historiadores contemporáneos de los autores trágicos del siglo V a.C., Herodoto y Tucídides, ya veían los eventos históricos con la forma de una trama trágica y no sabemos si estaban influidos por las tragedias que veían en el teatro o si sencillamente compartían con los autores trágicos una manera común de interpretar una serie de sucesos como una historia con sentido. De modo que es imposible saber hasta qué grado los elementos trágicos en Plutarco provienen de su conocimiento de la tragedia y hasta qué grado reflejan las afinidades entre tragedia e historiografía antigua.

La ópera se inventó en un deliberado intento por revivir la tragedia griega: aquí tenemos un caso en que la falsa interpretación probó ser un impulso poderoso para la creatividad, ya que a finales del siglo XVI se creía erróneamente que, en su origen, las tragedias eran cantadas de principio a fin. La tragedia griega fue una inspiración directa e importante para la invención y el primer desarrollo de la tragedia en el círculo del conde Giovanni de'Bardi en Florencia,

pero su contribución inicial no fue la aportación de tramas (relativamente pocas óperas tienen una trama tomada de las tragedias antiguas), ni tampoco la sensibilidad que se puede apreciar fácilmente en la tragedia isabelina, sino más bien las posibilidades formales, la idea de una representación emocionalmente poderosa que hiciera uso de música, de lenguaje literario, de la danza y del espectáculo como una unidad total. La ópera llegaría a emplear tramas trágicas pero la primera y más importante contribución que la tragedia hizo a la ópera fue la idea de un tipo específico de espectáculo. La ópera wagneriana representa un retorno y un nuevo aliento a esa idea.

La tragedia francesa del siglo XVII surgió en un medio intelectual en el que la crítica literaria neoclásica siguió e interpretó aún más estrictamente los preceptos aristotélicos que exigían que las tragedias cumplieran las unidades de tiempo (un día), lugar y acción (ninguna trama secundaria) más rígidamente de lo que lo habían practicado las propias tragedias griegas. El más grande autor trágico del siglo, Jean Racine, era un concienzudo lector de Séneca, de Sófocles y de Eurípides (en sus prefacios no reconoce su deuda con Séneca, pero ciertamente fue mucha). Algunas de sus tragedias son adaptaciones directas de textos clásicos *(La Tebaida*, *Andrómaca*, *Fedra*, *Ifigenia),* otras se basan en sucesos de la historia antigua *(Alejandro Magno*, *Británico*, *Berenice),* mientras que sus últimas obras son adaptaciones de historias bíblicas *(Esther, Atalía);* sólo las últimas, las adaptaciones bíblicas, tienen un coro. En la tragedia neoclásica francesa, la pasión erótica es mucho más importante que en la tragedia griega: en la versión de Racine de *Las fenicias* de Eurípides, *La Tebaida* (que no es una de sus obras maestra pero sí un ejemplo notable), Creonte desea a Antígona tan-

to como desea el trono, mientras que ella ama a su hijo Hemón. Todos mueren al final.

Las obras de Racine son, formalmente, más limpias que las tragedias griegas, con una estructura impecable de cinco actos y versos rimados. La *Andrómaca* de Eurípides es una obra extraña con abruptos cambios de punto de vista, la *Andrómaca* de Racine es una máquina infernal perfecta y nítidamente armada. En Racine, los personajes importantes tienen un *confident* o una *confidente,* un allegado cercano a quien revelan sus verdaderos sentimientos e intenciones, de modo que el público puede ver con exquisita claridad cómo interactúan las decisiones de cada personaje y causan el catastrófico desenlace. El confidente puede a menudo asumir funciones similares a las del coro en tanto que se resiste a los extremos del personaje pero la convención podría parecer acartonada porque el personaje no es entonces interesante por sí mismo.

En el siglo XX familiarizarse con la tragedia pudo ser, quizá, más fácil que en cualquier otra época de la historia. Las traducciones estuvieron ampliamente disponibles a precios muy accesibles y el cine ofreció un nuevo medio para ver tragedias. A la vez, mantuvo su prestigio cultural. A menudo las adaptaciones y las nuevas producciones explotaban con toda intención y de muchas maneras el lugar canónico que tenía una tragedia. El uso de Eugene O'Neill de tramas trágicas ambientadas en Nueva Inglaterra es freudiano y universalizante (si las tragedias realmente reflejan patrones básicos de la naturaleza humana, entonces pueden ocurrir en cualquier parte). La versión de 1978 de Yukio Ninagawa de *Medea,* por su parte, combinó deliberadamente el teatro kabuki con la tradición occidental que las tragedias representan. Por otro lado, la tragedia se convirtió

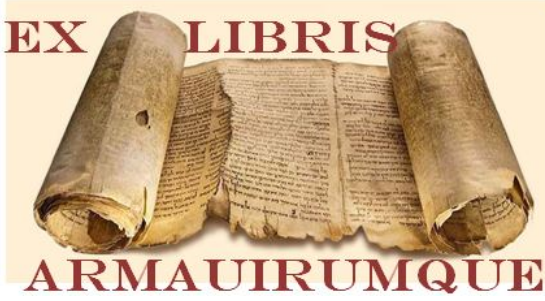
en un vehículo del teatro anticolonial, como en *Las bacantes* de Wole Soyinka.

De cierto modo nosotros los modernos estamos muy preparados para la tragedia griega, ya sea para producirla, verla en el teatro, reescribirla o leerla. Podemos encontrar un significado tanto en lo que nos resulta familiar como en lo que nos es más ajeno o remoto; podemos tratar esto con mucho respeto como parte de nuestra herencia cultural o, también, transformarlo de modo radical precisamente porque es nuestra herencia cultural. El género ha jugado mucho con esta distancia entre el mundo antiguo, heroico y mitológico en el que se ubica y el mundo "moderno" de su público. Nuestra distancia no hace sino añadir una capa más: somos capaces de salvar la distancia con nuestra imaginación y con una sensibilidad abierta frente al poder emocional de las tragedias pero también somos capaces de usarla para reinventarnos e incluso para jugar con ella.

Fuentes y sugerencias de lectura

La recepción de la tragedia griega se ha convertido en una floreciente área de investigación humanística; hay excelentes estudios sobre adaptaciones de tragedias de P. Burian y sobre producciones de F. MacIntosh en P. E. Easterling y S. Goldhill (comps.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, pp. 228-283 y 282-323. El uso que Shakespeare hace de Séneca es un tema controversial; *Shakespeare and Classical Tragedy: The Influence of Seneca* de Robert Miola argumenta en favor de una fuerte influencia. *Shakespeare and the Classics* de Charles Martindale y A. B. Taylor (eds.) es una útil colección de ensayos sobre los antecedentes clásicos de Shake-

speare. En cuanto a Racine, el libro de R. C. Knight, *Racine et la Grèce* (1950) es todavía muy valioso. Sobre Eugene O'Neill, "*Morning Becomes Electra* as a Greek Tragedy" de Stephen Black es un buen estudio reciente. Para un análisis de la tragedia griega en la Irlanda moderna véase *Amid Our Troubles. Irish Versions of Greek Tragedies* de Marianne McDonald y J. Michael Walton. Para el tema de las producciones de tragedias griegas del siglo XX, un buen comienzo es "Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy" de Helene Foley y, más específicamente sobre Eurípides, "Twentieth-Century Performance and Adaptation of Euripides", de la misma autora. *Greek Tragedy and the British Theatre, 1660-1914* de Edith Hall y Fiona MacIntosh analiza cómo las adaptaciones británicas a lo largo de la historia han conferido sentido a las tragedias griegas en su momento; mientras que *Dionysus since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millenium* de Edith Hall, Fiona MacIntosh y Amanda Wrigley es una colección de ensayos sobre las diversas producciones y adaptaciones desde 1969.



GLOSARIO

agón: una escena de debate formal que, la mayoría de las veces, tenía la siguiente estructura: discurso, breve comentario coral, respuesta, breve comentario coral, esticomitia.

aidōs: inhibición; se refiere al sentimiento de vergüenza que ayuda a la gente a evitar comportamientos que la rebajarían ante los demás; respeto por las normas sociales y las personas que ameritan una debida consideración.

arconte: uno de los nueve magistrados atenienses; inicialmente el arconte era elegido mediante votación pero en el periodo clásico se elegía por sorteo.

corego: ciudadano que financiaba la mayor parte de los costos de una producción dramática.

drama satírico: normalmente era la cuarta obra de una tetralogía dramática; en él se presentaba un episodio mitológico con un coro de sátiros (hombres-caballo) que acompañaban a Dioniso y que se ocupaban del vino y el sexo.

estásimo: canto entonado por el coro, sin participación de los actores en la orquesta, entre una escena y otra (normalmente con el escenario vacío).

esticomitia: intercambio de versos individuales.

ekkýklēma: plataforma con ruedas que se extraía, deslizándose sobre el escenario, para representar las escenas que ocurrían en el espacio interior.

hamartía: un error (pero no "un defecto") del personaje.

héroe/heroína: una persona ya muerta que, según se creía, tendría el poder de ayudar o hacer mal a los vivos. Los héroes recibían ofrendas en sus tumbas.

hipótesis: una nota aclaratoria inicial que contiene (dependiendo de su tipo) un resumen de la trama, información sobre la puesta en escena, comentarios sobre los antecedentes mitológicos o la valoración que de la obra habrían hecho los eruditos antiguos.

hýbris: comportamiento que demuestra una falta de consideración del honor de los demás y una excesiva valoración de sí mismo.

orquesta: área del espacio de representación en la que el coro danzaba.

párodo: cada una de las entradas laterales para ingresar desde (o salir hacia) un lugar diferente del edificio del escenario; el canto del coro con el que entra al teatro por primera vez.

polis: una ciudad-Estado. Una polis griega consistía en una ciudad central y sus alrededores rurales. Cualquiera que fuese el tipo de gobierno de una polis, había una clara distinción entre los habitantes que eran ciudadanos (que "compartían" la polis) y los que no eran ciudadanos.

prólogo: la parte hablada de la obra que precede al primer canto coral.

sōphrosýnē (adj. *[sōphrōn]*): moderación, autocontrol, conciencia del lugar adecuado que cada uno tiene en la sociedad; es lo opuesto a *hýbris*. En el caso de las mujeres (y en el caso de Hipólito en Eurípides) se refiere específicamente a la castidad.

télos: literalmente "fin"; en el pensamiento de Aristóteles se refiere al objetivo, el propósito o el estado perfecto de las cosas.

CRONOLOGÍA

La siguiente tabla incluye la mayoría de las fechas de producción de las obras de los Tres Grandes de las que tenemos certidumbre (todas las fechas son antes de Cristo); cuando conocemos los títulos de las otras tres obras de la tetralogía los incluimos.

484	Esquilo	primera victoria
472	Esquilo	*Los persas*
468	Sófocles	primera producción: *Triptólemo* (1er lugar)
467	Esquilo	*Los Siete contra Tebas* (1er lugar)
458	Esquilo	*Orestíada* (1er lugar)
455	Eurípides	primera producción: *Las Peliades*
441	Eurípides	primera victoria
438	Eurípides	*Alcestis* (2º lugar)
431	Eurípides	*Medea* (3er lugar)
428	Eurípides	*Hipólito* (1er lugar)
415	Eurípides	*Las troyanas* (2º lugar)
412	Eurípides	*Helena*
409	Sófocles	*Filoctetes*
408	Eurípides	*Orestes*
405-440	Eurípides	*Ifigenia en Áulide, Las bacantes*
401	Sófocles	*Edipo en Colono*

Los usos métricos de Eurípides en sus versos no cantados cambian sistemáticamente de las primeras obras que

nos han llegado hasta sus últimas obras, de modo que el resto de sus tragedias pueden fecharse aproximadamente a partir de consideraciones métricas. A continuación damos las fechas *aproximadas*:

430	*Los heráclidas*
425	*Andrómaca*
425	*Hécuba*
423	*Las suplicantes*
420	*Electra*
416	*Heracles*
414	*Ifigenia entre los tauros*
414	*Ion*
411-409	*Las fenicias*

De las siete obras en el *corpus* de Esquilo, una fue escrita por alguien más, tres provienen de la misma tetralogía y las demás están fechadas al menos de manera aproximativa. *Las suplicantes* fue parte de una tetralogía con la que Esquilo quedó en primer lugar en un año en que Sófocles quedó en segundo lugar; la fecha más probable de esto es 463; antes del descubrimiento en 1952 del *P. Oxy.* 2256 fr. 3 (un fragmento de papiro proveniente de Oxirrinco en Egipto) se creía que *Las suplicantes* era la tragedia más antigua. Sófocles es el autor más difícil de fechar: tenemos fechas confiables para las últimas dos obras; la hipótesis (véase el glosario) de *Antígona* dice que Sófocles fue electo general para 441-440 debido al éxito de *Antígona;* puesto que las fechas de las obras se hallaban en el registro público, este relato quizá signifique que *Antígona* se produjo en los años anteriores a 441-440, aunque algunos eruditos han cuestionado esto. Por otra parte, las consideraciones estilísticas han lle-

vado a la mayoría de los especialistas a convenir que *Áyax* y *Las traquinias* son obras del comienzo de la carrera del autor, mientras que *Electra* sería una obra tardía y *Edipo rey* estaría entre estos dos extremos. Es importante hacer notar que, aunque *Edipo rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona* a menudo se publican juntas como si pertenecieran a una misma trilogía, fueron compuestas y producidas por separado a lo largo de un periodo de casi cuarenta años.

OBRAS CITADAS

Allan, William, *Euripides,* Medea, Duckworth, Londres, 2002.

Anderson, Greg, *The Athenian Experiment: Building an Imagined Political Community in Ancient Attica, 508-490 BC,* University of Michigan Press, Ann Arbor, 2003.

Barrett, James, *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy,* University of California Press, Berkeley, 2002.

Betegh, Gabor, *The Derveni Papyrus: Cosmology, Theology, and Interpretation,* Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 2004.

Black, Stephen, "*Mourning Becomes Electra* as a Greek Tragedy", *The Eugene O'Neill Review,* núm. 26 (2004), pp. 168-188.

Blundell, Mary W., *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics,* Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 1989.

Buck, Robert, *A History of Boeotia,* University of Alberta, Edmonton, 1979.

Burnett, Anne Pippin, *Catastrophe Survived,* Oxford University Press, Oxford, 1971.

Bushnell, Rebecca, *A Companion to Tragedy,* Blackwell, Oxford, 2005.

Buxton, R. G. A., *Persuasion in Greek Tragedy,* Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 1982.

Carter, L. B., *The Quiet Athenian,* Oxford University Press, Oxford, 1986.

Clauss, James J., y Sarah Iles Johnston (eds.), Medea: *Essays on* Medea *in Myth, Literature, Philosophy and Art,* Princeton University Press, Princeton, 1997.

Collard, Christopher, y Martin Cropp, *Euripides*, VII y VIII: *Fragmentary Plays*, Harvard University Press, Cambridge (EUA), 2008-2009.

Collard, Christopher, Martin Cropp y John Gibert, *Euripides: Selected Fragmentary Plays,* 2 vols., Aris & Phillips, Warminster (Inglaterra), 1995-2004.

Conacher, Desmond, *Euripides and the Sophists,* Duckworth, Londres, 1998.

Connor, W. R., "City Dionysia and Athenian Democracy", *Classica et Medievalia,* núm. 40 (1989), pp. 7-32.

Csapo, Eric, y Margaret Miller, *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama,* Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 2007.

Csapo, Eric, y William T. Slater, *The Context of Ancient Drama,* University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995.

Dale, A. M., *Euripides:* Helen, Clarendon Press, Oxford, 1967.

De Jong, Irene F., *Narrative in Drama: The Art of the Euripidean Messenger-Speech,* Mnemosyne Supplement, Brill, Leiden, 1997.

Diggle, James, *Euripides Fabulae,* vol. III, Oxford University Press, Oxford, 1994.

Dodds, E. R., "On Misunderstanding the *Oedipus Rex*", *Greece and Rome,* núm. 13 (1996), pp. 37-49; reimp. en *The Ancient Concept of Progress,* Oxford, 1973; E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, 1983, y M. O'Brien, *Twentieth Century Interpretations of* Oedipus Rex, 1968.

Dunn, Francis, *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama,* Oxford University Press, Nueva York, 1996.

Easterling, P. E., "Presentation of Character in Aeschylus", *Greece and Rome*, núm. 20 (1973), pp. 3-19.

———, "The Infanticide in Euripides' *Medea*", *Yale Classical Studies*, núm. 25 (1977), pp. 177-191.

———, "Anachronism in Greek Tragedy", *Journal of Hellenic Studies,* núm. 105 (1985), pp. 1-10.

———, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 1997.

Egli, Frankziska, *Euripides im Kontext zeitgenössicher intellektueller Strömunger. Analyse der Funktion philosophischer Themen in den Tragödien und Fragmenten*, Saur, Múnich, 2003 (Beiträge zur Altertumskunde, 189).

Foley, Helene, *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Cornell University Press, Ithaca, 1985.

———, "Oedipus as Pharmakos", en Ralph Rosen y Joseph Farrell (eds.), *Nomodeiktes: Essays in Honor of Martin Ostwald,* University of Michigan Press, Ann Arbor, 1993, pp. 525-538.

———, "Twentieth-Century Performance and Adaptation of Euripides", *Illinois Classical Studies,* núms. 24-25 (1998), pp. 1-13.

———, "Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy", *Transactions of the American Philological Association,* 129 (1998), pp. 1-12 (http://www. apaclassics. org /Publications/PresTalks/FOLEY98.html).

———, *Female Acts in Greek Tragedy,* Princeton University Press, Princeton, 2001.

Fowler, Robert, "Three Places of the *Trachiniae*", en J. Griffin (ed.), *Sophocles Revisited,* Oxford University Press, Oxford, 1999, pp. 161-175.

Garvie, A. F., *The Plays of Sophocles,* Bristol Classical Press, Londres, 2005.

Gibert, John, *Change of Mind in Greek Tragedy,* Vandenhoeck & Ruprecht, Gotinga, 1995 (Hypomnemata, 108).

———, "Euripides' *Hippolytus* Plays: Which Came First?", *The Classical Quarterly,* núm. 47 (1997), pp. 85-97.

Gill, Christopher, *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy,* Oxford University Press, Oxford, 1996.

Girard, René, *Violence and the Sacred,* trad. al inglés de P. Gregory, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1977 (1ª ed. en francés, 1972).

Goff, Barbara, *The Nose of Words: Readings of Desire, Violence & Language in Euripides'* Hippolytus, Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 1990.

———, *History, Tragedy, Theory,* University of Texas Press, Austin, 1995.

Goldhill, Simon, *Reading Greek Tragedy,* Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 1986.

———, *The Oresteia,* Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 1992.

———, *How to Stage Greek Tragedy Today,* University of Chicago Press, Chicago, 2007.

Gould, John, "Dramatic Character and 'Human Intelligibility' in Greek Tragedy", *Proceedings of the Cambridge Philological Society,* núm. 24 (1978), pp. 43-67.

Goward, Barbara, *Telling Tragedy: Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles, and Euripides,* Duckworth, Londres, 1999.

Green, Richard, *Theatre in Ancient Greek Society,* Routledge, Londres, 1994.

Green, Richard, y Eric Handley, *Images of the Greek Theatre,* University of Texas Press, Austin, 1995.

Gregory, Justina, *Euripides and the Instruction of the Athenians,* University of Michigan Press, Ann Arbor, 1991.

———, *A Companion to Greek Tragedy,* Blackwell, Oxford, 2005.

Griffin, Jasper, "The Social Function of Attic Tragedy", *Classical Quarterly,* núm. 48 (1998), pp. 3-61.

———, *Sophocles Revisited: Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones,* Oxford University Press, Oxford, 1999.

Griffith, Mark, *The Authenticity of* Prometheus Bound, Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 1977.

———, "Brilliant Dynasts: Power and Politics in the *Oresteia*", *Classical Antiquity,* núm. 14 (1995), pp. 62-129.

———, "The Subject of Desire in Sophocles' *Antigone*", en V. Pedrick y S. Oberhelman (eds.), *The Soul of Tragedy. Essays on Athenian Drama,* University of Chicago Press, Chicago, 2005, pp. 91-135.

Griffith, R. Drew, *The Theatre of Apollo: Divine Justice and Sophocles'* Oedipus the King, McGill-Queen's University Press, Montreal, 1996.

Guthrie, W. K. C., *The Sophists,* Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 1977 (*A History of Greek Philosophy,* vol. 3, parte 1).

Hall, Edith, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy,* Oxford University Press, Oxford, 1989.

———, *Aeschylus,* Persians, Aris & Phillips, Warminster, 1996.

Hall, Edith, y Fiona MacIntosh, *Greek Tragedy and the British Theatre, 1660-1914,* Oxford University Press, Oxford, 2005.

Hall, Edith, Fiona MacIntosh y Oliver Taplin (eds.), Medea *in Performance, 1500-2000,* European Humanities Research Centre, Oxford, 2000.

Hall, Edith, Fiona MacIntosh y Amanda Wrigley, *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium,* Oxford University Press, Oxford, 2005.

Halliwell, Stephen, *Aristotles'* Poetics, Duckworth, Londres, 1986.

Harrison, Thomas, *The Emptiness of Asia. Aeschylus'* Persians *and the History of the Fifth Century*, Duckworth, Londres, 2000.

Heath, Malcolm, *The Poetics of Greek Tragedy*, Duckworth, Londres, 1987.

Henderson, Jeffrey, "Women and the Athenian Dramatic Festivals", *Transactions of the American Philological Association,* núm. 121 (1991), pp. 111-147.

Henrichs, Albert, "Why Should I Dance? Choral Self-Referenciality in Greek Tragedy", *Arion*, núm. 3.1 (1994-1995), pp. 56-111.

Herington, John, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition,* University of California Press, Berkeley, 1994-1995.

———, *Aeschylus*, Yale University Press, New Haven, 1986.

Hester, David, "Sophocles the Unphilosophical: A Study in the *Antigone*", *Mnemosyne,* núm. 24 (1971), pp. 11-59.

Holladay, Carl, *Fragments from Hellenistic Jewish Authors. II, Poets*, Scholars Press, Atlanta, 1989, pp. 301-529.

Holmberg, Ingrid, "Helen: Most Noble and Most Chaste", *American Journal of Philology,* núm. 116 (1995), pp. 19-42.

Jacobson, Howard, *The* Exagoge *of Ezekiel,* Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 1983.

Johnson, P. J., "Womans' Third Face: A Psycho-Social Re-

consideration of Sophocles' *Antigone*", *Arethusa*, núm. 30 (1997), pp. 369-398.

Jones, John, *On Aristotle and Greek Tragedy*, Chatto and Windus, Londres, 1962.

Kannicht, Richard, *Euripides:* Helena, Winter, Heidelberg, 1969.

Kerferd, G. B., *The Sophistic Movement,* Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 1981.

Knight, R. C., *Racine et la Grèce*, Boivin, París, 1950.

Knox, Bernard, "The Date of the 'Oedipus Tyrannus' of Sophocles", *American Journal of Philology*, núm. 77 (1956), pp. 133-147.

———, *Oedipus at Thebes,* Yale University Press, New Haven, 1957.

———, *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1979.

Kovacs, David, "On Medeas' Great Monologue (Eur. *Medea* 1021-80)", *Classical Quarterly*, núm. 36 (1986), pp. 343-352.

———, *The Heroic Muse: Studies in the* Hippolytus *and* Hecuba *of Euripides*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987.

———, *Euripides:* Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus, Harvard University Press, Cambridge (EUA), 2002.

Lebeck, Anne, *The* Oresteia: *A Study in Language and Structure,* Harvard University Press (for The Center for Hellenic Studies), Cambridge (EUA), 1971.

Lesky, Albin, *Greek Tragic Poetry,* trad. al inglés de Matthew Dillon, Yale University Press, New Haven, 1983 (traducción de la 3ª ed. alemana de 1972).

Levitan, William, "Seneca in Racine", *Yale French Studies*, núm. 76 (1989), pp. 185-210.

Lloyd-Jones, Hugh, "Tycho Wilamowitz on the Dramatic Technique of Sophocles", *Classical Quarterly,* núm. 22 (1972), pp. 214-228.

Longo, Oddone, "Proposte di lettura per l'*Oreste* di Euripide", *Maia,* núm. 27 (1965), pp. 65-87.

Luschnig, C. A. E., *Granddaughter of the Sun: A Study of Euripides'* Medea, Brill, Leiden, 2007.

MacIntosh, Fiona, Pantelis Michelakis, Edith Hall y Oliver Taplin (eds.), Agamemnon *in Performance,* Oxford University Press, Oxford, 2005.

March, Jennifer, *The Creative Poet: Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry,* University of London, Institute of Classical Studies, Londres, 1987.

Marshall, C. W., y Stephanie van Willigenburg, "Judging the Athenian Dramatic Competitions", *The Journal of Hellenic Studies,* núm. 124 (2004), pp. 90-107.

Martindale, Charles, y A. B. Taylor (eds.), *Shakespeare and the Classics,* Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 2004.

McClure, Laura, *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama,* Princeton University Press, Princeton, 1999.

McDonald, Marianne, *The Living Art of Greek Tragedy,* University of Indiana Press, Bloomington, 2003.

McDonald, Marianne, y J. Michael Walton, *Amid Our Troubles. Irish Versions of Greek Tragedy,* Methuen, Londres, 2002.

———, *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre,* Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 2007.

Meier, Christian, *The Political Art of Greek Tragedy,* trad. al inglés de A. Webber, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993.

Michelini, Ann, "Neophron and Euripides' *Medea,* 1056-80", *Transactions of the American Philological Association,* núm. 119 (1989), pp. 115-135.

Milis, Sophie, *Euripides:* Hippolytus, Duckworth, Londres, 2002.

Miola, Robert, *Shakespeare and Classical Tragedy: The Influence of Seneca,* Oxford University Press, Oxford, 1992.

Mitchell-Boyask, Robin, "Euripides' *Hippolytus* and the Trials of Manhood", *Bucknell Review* (número titulado *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*), núm. 43 (primavera de 1992), pp. 43-67.

———, *Plague and the Athenian Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 2008.

Morrison, J. S., "Passages from Aristophanes and Euripides", *Proceedings of the Cambridge Philological Society,* núm. 16 (1970), pp. 83-90.

Morwood, James, *The Plays of Euripides,* Bristol Classical Press, Londres, 2002.

Mossman, Judith, *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides,* Oxford University Press, Oxford, 2003.

Nussbaum, Martha, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy,* Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 1986.

Ormand, Kirk, *Exchange and the Maiden: Marriage in Sophoclean Tragedy,* University of Texas Press, Austin, 1999.

Pedrick, Victoria, *Euripides, Freud, and the Romance of Belonging,* Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2007.

Pelling, Christopher (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature,* Oxford University Press, Oxford, 1990.

Pelling, Christopher (ed.), *Greek Tragedy and the Historian,* Oxford University Press, Oxford, 1997.

———, *Literary Texts and the Greek Historian*, Routledge, Londres, 2000.

Pickard-Cambridge, A. W., *The Dramatic Festivals of Athens,* 2ª ed. rev. por John Gould y D. M. Lewis, reimpresa con un suplemento y correcciones, Oxford University Press, Oxford, 1988.

Pippin, Anne, "Euripides' *Helen:* A Comedy of Ideas", *Classical Philology*, núm. 55 (1960), pp. 151-163.

Podlecki, Anthony, "The Basic Seriousness of Euripides' *Helen*", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association,* núm. 101 (1970), pp. 401-418.

Porter, John, *Studies in Euripides'* Orestes, Brill, Leiden, 1994.

Powell, Anton, *Euripides, Women, and Sexuality,* Routledge, Londres, 1990.

Rabinowitz, Nancy S., *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women,* Cornell University Press, Ithaca, 1993.

———,*Greek Tragedy,* Blackwell, Oxford, 2008.

Rawson, Elizabeth, "Aspects of Euripides' *Orestes", Arethusa,* núm. 5 (1972), pp. 155-167.

Rehm, Rush, *Greek Tragic Theatre*, Routledge, Londres, 1994.

Reinhardt, Karl, *Die Sinneskrise bei Euripides,* en *Tradition und Geist,* Vandenhoeck & Ruprecht, Gotinga, 1960, pp. 227-256. [Trad. al inglés: *The Intellectual Crisis in Euripides,* ed. de J. Mossman, 2003, pp. 16-46.]

Rose, Peter, "Sophocles' *Philoctetes* and the Teachings of the Sophists", *Harvard Studies in Classical Philology*, núm. 80 (1976), pp. 44-105; reimp. en *Sons of the Gods, Children of Earth: Ideology and Literary Form in Ancient Greece,* Cornell University Press, Ithaca, 1992, pp. 266-330.

Rosenbloom, David, *Aeschylus:* Persians, Duckworth, Londres, 2006.

Scullion, Scott, "Nothing to Do with Dionysus: Tragedy Misconceived as Ritual", *Classical Quarterly*, núm. 52 (2002), pp. 102-137.

Seaford, Richard, *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State,* Oxford University Press, Oxford, 1994.

Segal, Charles, "The Two Worlds of Euripides' *Helen*", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association,* núm. 102 (1972), pp. 553-614; reimp. en C. Segal, *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text,* pp. 222-267.

———, *Tragedy and Civilization*, Harvard University Press, Cambridge (EUA), 1981.

———, *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, Cornell University Press, Ithaca, 1986.

———, *Dionysiac Poetics and Euripides'* Bacchae, Princeton University Press, Princeton, 1997 (1ª ed., 1982).

Seidensticker, Bernd, "Euripides, *Medea* 1056-1080: An Interpolation?", en M. Griffith y D. J. Mastronarde (eds.), *Cabinet of the Muses,* Scholars Press, Atlanta, 1990.

Slater, William, y Eric Csapo, *The Context of Ancient Drama,* University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995.

Smith, Wesley D., "The Ironic Structure in *Alcestis*", *Phoenix,* núm. 14 (1960), pp. 127-145.

Snell, Bruno (ed.), *Tragicorum Graecorum fragmenta,* Vandenhoeck & Ruprecht, Gotinga, 1971.

Sommerstein, Alan, *Aeschylus*, t. III: *Fragments,* Harvard University Press, Harvard, 2009 (Loeb Classical Library).

Sommerstein, Alan, D. Fitzpatrick y T. Talboy (eds.), *Sophocles: Selected Fragmentary Plays,* vol. 1, Aris & Phillips, Oxford, 2006.

Sommerstein, Alan, Stephen Halliwell, Jeffrey Henderson y Bernhard Zimmermann (eds.), *Tragedy, Comedy, and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham 18-20 July 1990,* Levante, Bari, 1993.

Sourvinou-Inwood, Christiane, "Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' *Antigone*", *Journal of Hellenic Studies,* núm. 109 (1989), pp. 134-148.

———, *Tragedy and Athenian Religion,* Lexington Books, Lanham, 2003.

Stinton, T. C. W., "The Scope and Limits of Allusion in Greek Tragedy", en M. Cropp, E. Fantham y S. E. Scully (eds.), *Greek Tragedy and its Legacy. Essays Presented to D. J. Conacher,* University of Calgary Press, Calgary, 1986, pp. 67-102.

Storey, Ian, y Arlene Allan, *A Guide to Ancient Greek Drama*, Blackwell, Oxford, 2005.

Taplin, Oliver, *The Stagecraft of Aeschylus,* Oxford University Press, Oxford, 1977.

———, *Greek Tragedy in Action,* University of California Press, Berkeley, 1978.

———, "Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis", *Journal of Hellenic Studies,* núm. 106 (1986), pp. 163-174.

Vernant, Jean-Pierre, y Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* 2 vols., La Découverte, 1986 [1972].

Vickers, Michael, *Sophocles and Alcibiades. Athenian Politics in Ancient Greek Literature,* Cornell University Press, Ithaca, 2008.

West, M. L., *Euripides:* Orestes, ed. con trad. y comentario, Aris & Phillips, Warminster, 1987.

———, "The Early Chronology of Attic Tragedy", *The Classical Quarterly,* núm. 39.1 (1989), pp. 251-254.

———, *Studies in Aeschylus,* Teubner, Stuttgart, 1990.

Whitman, Cedric, *Sophocles: A Study of Heroic Humanism,* Harvard University Press, Cambridge (EUA), 1951.

Wiles, David, *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning,* Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 1997.

Wilson, Peter, *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City, and the Stage,* Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 2000.

Winkler, John J., y Froma Zeitlin (eds.), *Nothing To Do with Dionysus. Athenian Drama in its Social Context,* Princeton University Press, Princeton, 1990.

Winnington-Ingram, R. I., "Euripides: *Poietes Sophos*", *Arethusa,* núm. 2 (1969), pp. 127-142 (reeditado en J. Mossman, *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*, pp. 46-73).

———, *Sophocles: An Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 1980.

Wohl, Victoria, *Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy,* University of Texas Press, Austin, 1998.

Wolff, Christian, "On Euripides' *Helen*", *Harvard Studies in Classical Philology,* núm. 77 (1973), pp. 61-84.

Wright, Matthew, *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of* Helen, Andromeda, *and* Iphigenia Among the Taurians, Oxford University Press, Oxford, 2005.

Zeitlin, Froma, "The Closet of Masks: Role-Playing and Myth Making in the *Orestes* of Euripides", *Ramus,* núm. 9 (1980), pp. 51-77.

Zeitlin, Froma, "Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama", *Representations,* 11 (1985), pp. 63-94. [Reimpreso por Winkler and Zeitlin, 1990.]

———, *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature,* University of Chicago Press, Chicago, 1996.

Zimmermann, Bernhard, *Greek Tragedy: An Introduction,* trad. al inglés de Thomas Marier, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991.

Las citas de las fuentes primarias en español provienen (siguiendo la nota aclaratoria del prefacio) de:

Aristóteles, *Poética de Aristóteles,* ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974, 542 pp. (Biblioteca Románica Hispánica IV, textos 8).

Esquilo, *Tragedias. Los persas, Los Siete contra Tebas, Las suplicantes, Agamenón, Las coéforas, Las Euménides, Prometeo encadenado,* introducción general de Manuel Fernández-Galiano, traducción y notas de Bernardo Perea Morales, revisión de la traducción de Beatriz Cabellos Álvarez, Gredos, Madrid, 1986, 584 pp. (Biblioteca Clásica Gredos, 97).

Eurípides, *Tragedias,* vol. I: *Alcestis, Medea, Los heráclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba,* introducción general de Carlos García Gual, introducciones, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, Gredos, Madrid, 2000, 494 pp. (Biblioteca Clásica Gredos, 4).

———, *Tragedias,* vol. II: *Heracles, Ion, Las troyanas, Electra, Ifigenia entre los tauros,* introducciones, traducción y notas de José Luis Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 2000, 416 pp. (Biblioteca Clásica Gredos, 11).

———, *Tragedias,* vol. III: *Helena, Fenicias, Orestes, Ifige-*

nia en Áulide, Bacantes, Reso, introducciones, traducción y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado, revisión de la traducción de Alfonso Martínez Díez, Gredos, Madrid, 1979, 460 pp. (Biblioteca Clásica Gredos, 22).

Sófocles, *Tragedias. Áyax, Las traquinias, Antígona, Edipo rey, Electra, Filoctetes, Edipo en Colono,* introducción general de José S. Lasso de la Vega, traducción y notas de Assela Alamillo, revisión de la traducción de Carlos García Gual, Gredos, Madrid, 1981, 580 pp. (Biblioteca Clásica Gredos, 40).

ÍNDICE ANALÍTICO

actores: 17-18, 35, 45, 50, 59, 67, 71-72, 74, 80-82, 84-85, 208
Afrodita: 54, 118, 165, 201, 204, 213-217, 219, 225, 227-228, 261-262, 268
Agatón: 16, 57, 78, 88
agón: 197, 202, 223, 226
aidōs: 218, 229
Anaxágoras: 107, 267, 280
Anaximandro: 119
antístrofa: 17, 129, 146, 201, 278
Apolo: 19, 43, 59, 86, 91, 107, 118, 142, 144, 157-158, 163-168, 184, 239-242, 246, 272-276, 282, 285-287
Ares: 169, 234
aretē: 108
Arión de Metimna: 66
Aristarco de Tegea: 78
Aristófanes: 36, 73; *Las avispas:* 74; *Las nubes:* 268; *Las ranas:* 35, 38, 40, 55, 93, 102, 246; *Las Tesmoforias:* 95, 275
Aristófanes de Bizancio: 213
Aristóteles: 24-25, 27-29, 35, 38, 41-42, 47, 50, 69, 76, 194, 242, 286, 300; *Poética:* 23, 26, 39-40, 57, 66
Arquelao de Macedonia: 14, 88
Arquíloco: 67
Artemisa: 57, 114, 146-148, 154, 213-216, 224-227, 230
Astidamante: 39
Átē: 128
Atenea: 43-44, 54, 83, 90, 110, 118, 141, 144, 159, 165-170, 269
aulós: 16, 18, 73, 80

Baquílides: 67
Bardi, Giovanni de': 299

Cástor y Pólux: 19, 117, 255, 262, 264, 269-270
catarsis: 23-24, 38
ciclos épicos: 16
Cipria: 260

Cleofonte: 39
corego: 77, 79-80, 94, 122
coro: 16-20, 31, 44-46, 48, 66-70, 72-75, 77, 79-80, 84-87, 94, 102, 113, 117, 123, 125, 127, 133, 136-139, 142-147, 150-151, 153-154, 156-158, 160, 165, 175, 179-180, 182, 184-192, 198-202, 204, 208-209, 215, 217-219, 222, 226, 228-230, 237-240, 242-244, 247-249, 263-264, 269, 275, 278, 284-285, 290, 297, 300-301

Dale, A. M.: 254
Darío: 65, 123, 125, 127-129, 131-132, 136-138, 189
deconstrucción: 59
defecto trágico: 25
deus ex machina: 86, 287, 290
Dicearco: 194
Diógenes de Apolonia: 107, 268
Dionisias: *véase* Dionisias Urbanas
Dionisias Urbanas (Grandes Dionisias): 14, 65, 67, 74, 76, 79, 82, 89, 92-94
Dioniso: 14, 21, 35, 39, 45, 49-50, 52, 54, 66-70, 74-75, 78, 84-85, 102, 117-118, 191, 205, 228, 267
dioses: 19
ditirambo: 66-67, 70, 77, 80, 85
drama satírico: 22, 45, 67-69, 73, 75, 88-89, 91-92, 142, 151

Edipodia: 173
ekkýklēma: 86, 158, 162, 222
Empédocles: 280
Enópides de Quíos: 280
Epígenes de Sición: 65-66
Erinias: 43-44, 86, 110, 142, 144-145, 152-153, 155-162, 164-167, 170-171, 184, 273, 275-276, 284
Esquilo: 35, 39-40, 55, 66-68, 83, 88, 90, 92, 246, 277, 286, 291, 294, 296; *Agamenón:* 29, 43, 85-87, 102, 127, 129, 141-154, 156-157, 159-165, 167, 175, 255, 273, 289; *Etneas:* 14; *Las coéforas:* 17, 29, 56, 79, 98, 142-143, 150, 157, 159, 161, 163-166, 184, 274, 290, 292; *Las Euménides:* 42, 44, 57, 86-87, 99, 107, 110, 142-144, 159, 161-162, 164-171; *Las fenicias:* 21, 116; *Las suplicantes:* 72-73, 89, 98, 105;

Los eleusinos: 104, 173; *Los persas:* 16, 56, 80, 85, 89, 100, 104, 122-139, 155; *Los Siete contra Tebas:* 21, 89, 104, 174, 247, 251; *Orestíada:* 48, 81, 85, 89, 141-171, 276, 282; *Prometeo encadenado:* 21, 37, 112; *Proteo:* 89, 142
estásimo: 175, 183, 200, 210, 244, 263, 278
Estesícoro: 58, 70, 255, 270; *Orestíada:* 141, 275
esticomitia: 186-187, 276
estrofa: 17, 129, 146, 201, 244, 263, 278
estructuralismo: 59
Euforión: 21, 89
Eurípides: 14, 35, 38-40, 55, 79, 83, 88, 92, 95, 112, 119, 178; *Alcestis:* 91, 205; *Alejandro:* 89; *Andrómaca:* 15, 29, 42, 102, 115-116, 269, 282, 286, 289, 301; *Andrómeda:* 93; *Antígona:* 103, 115, 246; *Antíope:* 23; *Auge:* 115; *Cresfonte:* 23, 26; *Electra:* 19, 22, 27, 56, 58, 117, 255, 257, 273, 275, 290, 292-296; *Eolo:* 115; *Estenobea:* 111; Fénix: 111; Hécuba: 30, 111, 197, 283, 298; *Helena:* 26, 58, 107, 114, 254-271, 275, 293; *Heracles:* 26, 54, 87, 109, 111; *Hipólito:* 27, 42, 52, 54, 103, 109, 111, 118, 213-231, 268, 289; *Hipsípila:* 23; *Ifigenia en Áulide:* 21, 105, 111; *Ifigenia entre los tauros:* 22-23, 26, 29, 41, 114; *Ion:* 19, 22, 91, 103, 275, 293; *Las bacantes:* 21, 29, 49, 52-53, 117, 289; *Las fenicias:* 105, 116, 250, 300; *Las suplicantes:* 98, 104-105, 113; *Las troyanas:* 31, 89, 103, 118, 204, 254, 298; *Los heraclidas:* 104; *Medea:* 27, 87, 111, 194-211, 217, 283, 289; *Orestes:* 27, 41, 44, 59, 105, 107, 260, 272-288, 289-290; *Palamedes:* 89; *Reso:* 15, 21; obras editadas en orden alfabético: 21
euthynai: 133
Éxodo *(Exagōgē):* 15, 31

feminismo: 60, 210
Filocles: 89
Filoctetes, obras sobre: 27-28
final feliz: 19, 26, 41
Freud, Sigmund: 52

Frínico: 66, 74, 90, 123; *Alcestis:* 73; *Anteo:* 73; *La toma de Mileto:* 15-16, 73; *Las danaides:* 73; *Las fenicias:* 73, 80, 122; *Las mujeres de Pleurón:* 73; *Los egipcios:* 73; *Tántalo:* 73
Furias: *véase* Erinias

gemelos divinos: *véase* Cástor y Pólux
Giges (tragedia): 16
Girard, René: 59
Goldhill, Simon: 76
Golding, Arthur: 299
Graham, Martha: 47

Hall, Peter: 48
hamartía: 25, 38
Harrison, Tony: 48
Hecateo de Mileto: 113
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 174
Hera: 27, 54, 111, 165, 194, 259, 261-262
Hermes: 260, 270
Herodoto: 16, 66, 73, 113, 116, 135, 189, 243, 267, 299
Hesíodo: 155
Hierón de Siracusa: 14, 88, 130
Homero: 22, 37, 54, 72, 90, 147, 179; *Ilíada:* 16, 28-29, 70, 108, 137-138, 156, 182, 250; *Odisea:* 16, 28-29, 123, 149, 216, 255, 294
hýbris: 127-128, 138, 152, 154, 185, 219, 228, 244

interpretación freudiana: *véase* teoría psicoanalítica
Iofonte: 91, 213
Ion de Quíos: 78, 88-90, 213

Jenofonte, *Helénicas:* 176; *Memorabilia:* 114
Jones, John: 50

kabuki, teatro: 301
Kannicht, Richard: 254

La guerra de las galaxias: 264
"La Historia": 39-40, 272, 289
Lacan, Jacques: 52
Leneas: 78, 94
ley de Porson: 32

Manutius, Aldus: 297
mēchanḗ: ("máquina"): 86, 272
metateatralidad: 18, 49
Mimnermo: 173
mujeres en el público: 92, 95

narratología: 60
Neofrón: 194-195
neohistoricismo: 60, 123
Nietzsche, Friedrich: 40
Ninagawa, Yukio: 301
nomós: 114-116
nóstos: 123

O'Neill, Eugene: 301
oda coral: 17, 72, 129, 149, 190, 245, 280, 298
oráculos: 19, 117, 163, 195, 210, 222, 235-248, 250-251, 282
orígenes de la tragedia: 64-74
orquesta: 84-85, 87, 285
Ovidio, *Medea:* 299; *Metamorfosis:* 299

Panateneas: 28, 37
Papiro de Derveni: 269
párodo: 17, 86, 191, 215, 238, 278, 289
Pericles: 80, 90, 94, 99-101, 104, 107, 226, 233
pharmakos: 245
phýsis: 108, 114-115
Píndaro: 90, 236
Platón: 36-37; *Gorgias:* 115; *Leyes:* 46, 79, 95; *República:* 23, 79, 115; *Simposio:* 78
Pléyade, la: 15
Plutarco: 299
polis: 98, 101
Pratinas: 66, 68, 78; *Dimenas:* 73; *Las cariátides:* 73; *Perseo:* 73; *Tántalo:* 73
proagón: 74
prólogo: 16, 19, 54, 125, 176-179, 188, 215-216, 236, 259, 286, 292
Prometeo encadenado: véase Esquilo
Protágoras: 112, 114, 243
Ptolomeo II Filadelfo: 15

Quérilo: 66, 68; Álop*e:* 73

Racine, Jean, *Alejandro Magno:* 300; *Andrómaca:* 300-301; *Atalía:* 300; *Berenice:* 300; *Británico:* 300; *Esther:* 300; *Fedra:* 300; *Ifigenia:* 300; *La Tebaida:* 300
rapsodas: 28, 70
Reso: 21-22, 75

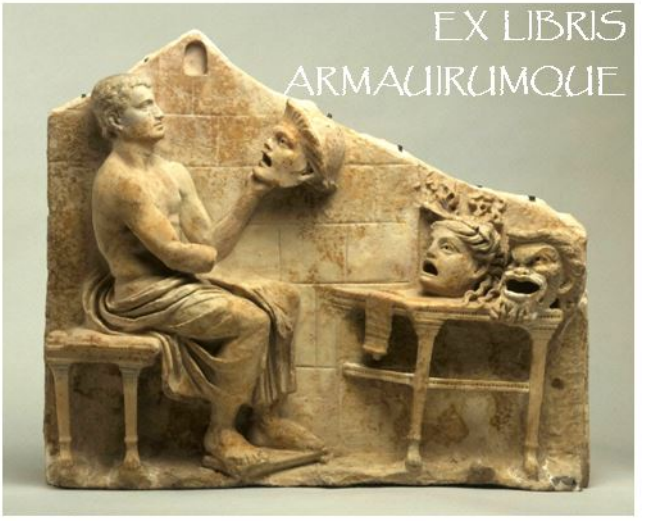
Said, Edward: 123
selección: 21-22
Sellars, Peter: 124
Séneca: 22, 300; *Las troades:* 298; *Octavia:* 298
Serban, Andrei: 46
Shakespeare, William: 22, 298;

Julio César: 299; *Otelo:* 299
Simónides: 90
Sobre la enfermedad sagrada: 107
Sócrates: 114-115, 207, 268
sofistas: 35, 107-108, 110-112, 114, 116, 118, 183, 219, 243, 248
Sófocles: 38, 40, 67, 72, 79, 88-92, 98-99, 213, 297, 300; *Antígona:* 26, 29-30, 42, 51, 110, 112, 173-192, 233, 244, 251, 289; Áyax: 44, 56, 86-87, 108, 118, 269; *Edipo en Colono:* 20, 30, 44, 56, 102, 105, 109, 113, 249; *Edipo rey:* 20, 25, 39, 41, 53, 87, 105, 109, 118, 224-225, 233-252, 289; *Electra:* 22, 26, 44, 56-57, 102, 109-110, 195, 233, 278, 290, 292, 294-296; *Filoctetes:* 27-28, 56, 58, 102, 105, 108, 111, 113, 116, 272, 287, 289-290; *Las traquinias:* 29-30, 43, 81, 118, 289
Sófocles el Joven: 91
Solón: 128
sōphrōn: véase *sōphrosýnē*
sōphrosýnē: 147, 178, 198, 203, 215, 221, 224-225, 229, 265
Soyinka, Wole: 302
Suda: 65, 68

Télefo: 27-28
Temístocles: 80, 122, 135
Teodectes: 39
Teofrasto: 94
teomaquia: 228
teoría del poscolonialismo: 123
teoría psicoanalítica: 52-53, 215, 301
Tespis: 65-66, 71-73
theologeion: 86
títulos: 20
trágico, lo: 22, 254
tragōidós: 65, 68
Tucídides: 104, 226, 234, 243, 283, 299

Vernant, J. P.: 245
"Viejo Oligarca": 102

Wagner, Richard: 300
Wittgenstein, Ludwig: 31

Zeus: 19, 117-119, 141, 145, 147-148, 150, 154, 156, 161-162, 165, 167, 184, 189-191, 203, 244, 248, 255, 257, 259-263, 269, 280

La tragedia griega. Una introducción,
de Ruth Scodel, se terminó de imprimir
y encuadernar en junio de 2014 en Impresora y
Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA),
Calzada San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F.
La edición consta de 3 000 ejemplares